

# أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

سبتمبر ٢٠٠٤ - العدد ٢٢٩

## السودان: الأدب على صفيح ساخن

يحب السيما  
ويكره التنقيب

مثل القلعة  
التجريبية نقلت

نقل القلعة  
والساحة والتحرر



## النظرة التجريبية للتراث





## أدب و فن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الواحدة والعشرون

العدد ٢٢٩ / سبتمبر ٢٠٠٤



رئيس مجلس الإدارة: د. رفعت السعيد

رئيس التحرير: فريدة النقاش

مدير التحرير: حلمي سالم

سكرتير التحرير: عبيد عبد الحليم

مجلس التحرير: إبراهيم أصلان / أحمد الشريف

د. صلاح السروي / جرجس شكرى / طلعت

الشايب / د. على مبروك / على عوض الله / غادة

نبيل / كمال رمزي / مصطفى عبادة /

ماجد يوسف

المستشارون

د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد  
صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون  
د. لطيفة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر  
محمد روميث / ملك عبد العزيز

تصميم الغلاف أعمال الصف والتوضيب  
أحمد السجيني سحر عبد الحميد

تصحيح : أبو السعود على سعد  
لوحتا الغلاف الأمامي والخلفي الفنان حامد عويس  
الرسوم الداخلية للفنان د. أحمد عز العرب

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالي / مجلة [أدب ونقد]: داخل مصر ٥٠ جنيها  
البلاد العربية ٥٠ دولارا / أوروبا وأمريكا ٧٥ دولارا  
شركة الأمل للطباعة والنشر

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر  
يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدي أو البريد الإلكتروني:

adabwanaqd@yahoo.com

موقع [أدب ونقد] على الإنترنت: adabwanaqd.4t.com

ترجو المجلة من كتابها ألا يزيد عدد صفحات المادة المرسلة عن عشر  
صفحات أو ثلاثة آلاف كلمة .

المراسلات : مجلة ( أدب ونقد ) ١ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب / الأهالي  
القاهرة / هاتف ٢٩ / ٥٧٩١٦٢٨ فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

## محتويات العدد

- \* أول الكتابة ..... المحررة ٥
- \* الأدب السوداني وتحولات العزلة / ملف / إعداد وتقديم / عيد عبد الحليم ..... ١١
- \* السودان .. التاريخ وبنية السرد / دراسة / ..... أحمد ضحية ١٣
- \* الدم في نخاع الورد / نقد / ..... أحمد الشريف ٢٣
- \* اعترافات على الكامل / نقد / ..... فاطمة ناعوت ٢٧
- \* بذرة الخلاص لفرانسيس دنيق المقولات وأسئلة التاريخ / نقد / ..... أ. ض. ٣١
- \* زمن البفرة والباباي / قصة / ..... ثريا فرح يعقوب ٣٨
- \* شجراً نسير إلى ذاتنا / شعر / ..... عثمان البشري ٤١
- \* العودة / قصة / ..... مصطفى قرني ٤٢
- \* وقفة على برائن الزمن اللامألوف / شعر / ..... السموال محمد الحسن ٤٥
- \* على قمر أعود إلى تراب / شعر / ..... على الكامل ٤٨
- الديوان الصغير:
- \* هل اللغة العربية لغة مقدسة / ..... شريف الشوباشي ٤٩
- \* بحب السيماء .. باكره التعصب / ملف / ..... ٦٩
- \* رؤية عميقة للدين والحياة ..... كمال رمزي ٧٠
- \* نخل من مصر وشجر من إيطاليا ..... محمد رجاء ٧٧
- \* بحب السيماء وبناء الشخصية الدرامية ..... محمود العطار ٨٣
- \* ثقافة الخوف وثقافة الخلاص ..... راجي شوقي ميخائيل ٩١
- \* النظرة التجريبية للتراث عند المؤرخين / ذاكرة الكتابة / ..... حسين مروة ٩٥
- \* في نقد المثقف والسلطة والإرهاب / كتاب / ..... د. محمود إسماعيل ١٠٥
- \* لصوب متقاعدون .. صراع الهامش / نقد / ..... محمد أبو المجد ١١٦
- \* عيناك واسعتان والأيام ضيقة / شعر / ..... خيرى منصور ١٢١
- \* امرأة لا أحب أن ألقاها / قصة / ..... حنان سعيد ١٢٥
- \* هارد لك / قصة / ..... إسماعيل محمود ١٣٢
- \* الشارع الثقافى ..... ع. ع. ١٣٥
- \* منتدى الأصدقاء ..... ١٣٩
- \* الحداثة إلزائفة والشيخ حسونة / رأى / ..... سمير الأمير ١٤٣
- الصفحة الأخيرة / نهر الغياب / ..... على الدميني ١٤٤

## فنان الغلاف



- الفنان حامد عويس

أحد رواد مدرسة الواقعية الاشتراكية فى الفن التشكيلى ، يعمل أستاذا متفرغا بكلية  
الفنون الجميلة بجامعة الاسكندرية.

- صدر عنه أخيراً كتاب " محمد حامد عويس والثورة " لعز الدين نجيب .

- يتميز أسلوبه الفنى بالانحياز إلى البسطاء والمهمشين والتقاط أدق التفاصيل فى حياتهم.

## فنان العدد



- د.أحمد عز العرب .

- بكالوريوس طب بيطرى جامعة القاهرة ١٩٧١.

- عمل رساماً ومخرجاً صحفياً - فى بداية عمله - بمؤسسة روز اليوسف.

- عمل مخرجاً صحفياً لجريدة الأهاى منذ أعدادها الأولى مع الفنان الرائد " أبو العينين

" ثم مشرفاً فنياً لمجلد " أدب ونقد " فى أعدادها الأولى .

- يتميز أسلوبه الفنى بالتنوع بين فن الكاريكاتير وفن رسوم الأطفال .

- كذلك تتميز خطوطه بالمشاكسة والدخول فى مناطق شائكة تلمس عمق الحالة  
الإنسانية.

---

## أول الكتابة

### فريدة النقاش

لاتحضرني الآن وقائع فيلم جميل كنت قد شاهدته في سبعينيات القرن الماضي بعنوان «سحر البورجوازية الخفى» ، لكن الشيء الذي إستبقته منه لا يغادرني أبداً ، بل لا أبالغ إن قلت إنه أحد الضوابط الأخلاقية التي أحترمها وألتزم بها في حياتي قدر ما أستطيع ، وأحاول جادة أن ألفت نظر أحفادي لها .. وأراكم تسألون ماهو هذا الضابط الأخلاقى ؟ ، وأجيب إنه الحذر الدائم من الاندفاع إلى الإستهلاك الزائد لكل مايمكن الاستغناء عنه دونما أضرار . ولقد حاولت دائماً أن أنقل إلى أبنائي وبعد ذلك أحفادي حقيقة أن الملايين فى مصر وفى كل أرجاء العالم - حتى الغنى منه - محرومة من ماهو ضرورى ، لاتأكل بما يكفى وتنام جاعة ، ولاتجد مايستر جسدها إلا بالكاد ، ولاتتعلم ولاتسكن - إن سكنت - فى أماكن لائقة ، وإنما حين نستهلك مايمكن الاستغناء عنه إنما نخون هذه الملايين ونجور ضمناً على حقها فى الحياة .

ولكننا لانتعيش فى المجتمع وحدنا ، لانربى أبنائنا بمفردنا بل تشارك معنا المدرسة وأجهزة الإعلام وقبل كل شيء السياسة المتبعة والطبقة السائدة التى تصنع هذه السياسة وتمنح للثقافة الراجعة طابعها الأساس .

ولا يخفى علينا أن الطبقة السائدة الآن فى بلادنا هى الطبقة البورجوازية والتى تملك السلطة والثروة ، وتؤثر بشكل عميق فى بناء القيم التى يسير المجتمع على هداها . وهى ليست بورجوازية مكافحة كما كان شأن البورجوازية فى بداية الثورة الصناعية فى أوروبا حيث كانت تعمل وتجتهد وتنشر قيم الانتاج والإبداع ويستهلك ولكن فى حدود ، وتطور الصناعة والزراعة والتجارة والخدمات ويندفع معها المجتمع إلى الأمام ، حتى أن الثورة البورجوازية خلقت فائضاً من الثروة وحدت الطبقة نفسها وهى تفتح للمستعمرات لتوظيف هذا الفائض الهائل ونهب المواد الخام من آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية بل إن البورجوازية المصرية منذ عصر " محمد على " وقبل أن يدخل الإستعمار الانجليزى إلى البلاد اتخذت طابعاً إنتاجياً أساسياً حتى فى ظل الاستعمار فانشأت الصناعات والبُنوك ، ولاننسى هنا أن طلعت حرب منشئ بنك مصر هو نفسه الذى أنشأ صناعة السينما فى البلاد . أى أن الطابع الإنتاجى للبورجوازية القديمة كان غالباً .

---

أما البورجوازية التي تحكم الآن فان الطابع الاستهلاكي هو الغالب عليها كما أنها في الغالب الأعم وكيلة للرأسمالية الأجنبية والشركات متعددة الجنسية . أى طفيلية . وليس ذلك فحسب ولكن الفساد الشامل أيضا هو قرين هذه الطفيلية والاستهلاك السفیه ، ولعله أن يكون أحد أسبابه ، فهم يسرقون أموال البنوك ، ويشترون مؤسسات القطاع العام بتراب الفلوس ولايتعبون في شئ ولايخاطرون بل يكفي أن يكونوا جزءا - ولو حتى هامشيا - من شبكة الفساد ليراكموا الملايين والمليارات فلماذا لايفرقون في حمى الاستهلاك ، ويفتحون الأبواب أمام المزيد منه ، ويجرون المجتمع كله خلفهم ، فيخلقون حرمانا إضافيا للحرمان الأصلي الذي تعانيه الطبقات الكادحة وهي تكافح من أجل مجرد البقاء وتحيد بها من كل جانب أشكال الإستهلاك غير الإنساني حين تتحول أجهزة الاعلام إلى بازار للبضائع ( الاستهلاكية ) بعد أن تحول الإعلان إلى واحدة من أكبر الأنشطة التجارية إدرارا للربح ، وحين يعجز المحرومون المكذبون عن الوصول إلى هذه البضائع الفاخرة ويستعوضون عنها - إذا استطاعوا - بالقلد الرخيص ويجدون أنفسهم ممزقين أمام تطلع الأطفال على نحو خاص لتقليد الأغنياء في طرق استهلاكهم ، فإنهم لايتألمون ألما إضافيا صامتا وحسب ، وإنما يتكون لديهم الاستعداد لطرق كل الأبواب ولو حتى عبر الانحراف والفساد تعلقا بسحر البورجوازية الخفى ، خاصة حين يعرفون جيدا أن الانحراف والفساد هما البابان السحريان لتكوين الثروات

إنه السحر الأسود الذي يدمر المجتمع ، ويفلق في وجهه أبواب التقدم والإبداع ويعمق تبعيته للأجنبي ويهدر استقلاله وسيادته حتى أن مفاهيم الاستقلال والسيادة تبدو وكأنها شاخت وباخت. في أول زيارة لى لأمریکا سنة ١٩٩٠ وكنت مدعوة من اتحاد الطلبة العرب لأحاضر في عدد من الجامعات ، التقيت لأول مرة بالأستاذ الراحل د. فوزى هيكل " الذي كان يعيش في واشنطن ، وأصبحنا منذ ذلك الحين أصدقاء حميمين ، وفي أول لقاء لنا حدثني طويلا عما أسماه بلاد الغواية ، وهو يحكى كيف استقبل الأمريكيون الأمين العام للحزب الشيوعى السوفيتى آنذاك " بوبريس يلتسين " ومظاهر الاحتفال التى أقاموها له ، وكيف أحاطوه بسحر البورجوازية الخفى بينما كانت بلاده تحتضر والنظام السوفيتى يتآكل ، والدولة العظمى الثانية فى العالم تنهار ، والرئيس السكرى مأخوذاً بالغواية التى تفننت فى نسجها الإدارة الأمريكية حول رقبته ورقبة بلاده .. وكيف انطلقت الروح الإستهلاكية المجنونة فى بلدان العالم الاشتراكى سابقا لتأكل الأخضر واليابس .

كنا فوزى وكليز زوجته فى غاية الحزن ونحن نتحدث عن مصير الإتحاد السوفيتى ، والألم



العظيم الذي تسبب فيه ملايين البشر الذين كانوا قد عقدوا الآمال على الثورة الاشتراكية الأولى ، وحتى حين رأوا ما بيعت على القلق في مساراتها كانوا يقولون لأنفسهم إن الثورة كفيلا بتصحيح أخطائها وتجاوز العثرات .. لكن الثورة لم تصحح أخطاءها ولم تتجاوز العثرات بل شاخت وماتت . وكان من حظنا نحن الحالمين بعالم سعيد لا يكون فيه خلف كل قصير يموت قصير جديد . أن كنا شهداء على هذا الموت الفاجع الذي لا شبيه له .

كيف تفسد الثورة ؟ كتبت هذه المقدمة الطويلة لأصل هذا السؤال ، ولأشرككم معى فى محاولة الإجابة على سؤال آخر حول مصير الثورة الفلسطينية بعد أن تداولت أجهزة الإعلام أخبار قساد يشيب لها الولدان فى صفوفها ، وهى لم تنتصر بعد ولم تحقق جملا بسيطا متواضعا فى إنشاء دولة صغيرة على الأراضى المحتلة عام ١٩٦٧ ، أى مايقبل عن ٢٢٪ من أرض فلسطين التاريخية وذلك بعد أن أجبرتها الظروف الموضوعية والإقليمية والدولية على التنازل عن هدفين كبيرين إما تحرير فلسطين كلها - وهى كلها مغتصبة - أو إقامة دولة علمانية ديمقراطية ثنائية القومية على أرض فلسطين ولكل سكانها .

كنت قد انشغلت طويلا بالمقارنة بين مسار ومآل الثورتين الفيتنامية والفلسطينية ، وأذكر أن مهرجانا للشباب فى برلين عاصمة ألمانيا الديمقراطية قد رفع شعار تحرير فلسطين وهو يحتفل بانتصار فيتنام وتوحيدها عام ١٩٧٥ ، ذلك العام المشهود لسقوط " سايجون " فى أيدي الثوار الذين دفعوا ثمننا باهظا وإندحر الجيش الأمريكى تحت ضرباتهم فى مشهد لاينسأه العالم ، ولاينسأه الأمريكيون أنفسهم الذين تكونت لديهم منذ ذلك التاريخ عقده فيتنام ، وفى كل حروبهم العدوانية التالية من أفغانستان للعراق كانوا يسعون للتخلص منها .

كان تزيو العالم ومازالوا يراهنون علينا . وحتى بعد سقوط المنظومة الاشتراكية التى كانت سندا للشعوب الساعية للتحرر . رد مؤتمر الأمم المتحدة الثالث لمناهضة العنصرية فى دربان بجنوب إفريقيا أغسطس ٢٠٠١ الاعتبار لقرار الأمم المتحدة رقم ٢٣٧٩ الذى يساوى بين الصهيونية والعنصرية ، ورفع المؤتمر أعلام فلسطين . كذلك فعلت المنتديات الاجتماعية الأربعة التى شارك فيها مئات الآلاف من البشر فى كل من بورتواليجرى فى البرازيل وبومباى فى الهند فضلا عن المظاهرات التى ضمت ثلاثين مليونا من البشر رافضة العدوان على العراق ورافعة أعلام فلسطين فى كل عواصم العالم تقريبا .

أليس الفساد المخزى فى صفوف السلطة الفلسطينية ومؤسساتها وهى التى تمثل منظمة

التحرير الفلسطينية - خيانة سافرة لهذه الملايين ، بل وخيانة سافرة للشهداء الذين شربت الأرض دماهم دون أن ترتوى ، وخيانة للأسرى والمعتقلين المضربين عن الطعام فى سجون العدو ، بل وخيانة لكل القيم النبيلة فى هذا العالم القاسى ، خاصة إذا عرفنا أن بعض وقائع الفساد يتعلق بتزويد أسمنت لإسرائيل تستخدمه فى بناء جدار الفصل العنصرى!

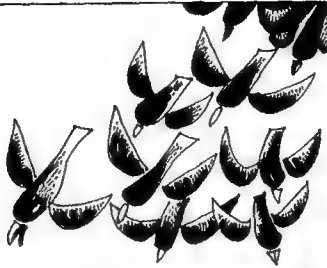
فى مقارنة مالا يقارن (عنف وتعسف معرفى) . لكننى لا أستطيع أن أمتنع نفسى من تكرار السؤال لماذا دب الفساد فى الثورة الفلسطينية على هذا النحو الشائن ، بينما حافظت الثورة الفيتنامية على تماسكها ولم ينخرها الفساد فانتصرت ؟ وهل يحق لى فى هذه الحالة أن أطلق وصف الثورة على السلطة القائمة فى فلسطين بعد أن فسدت الدولة قبل أن تنشأ ، وتخلت السلطة المحدودة للحكم الذاتى عن مبادئ الثورة وانعزلت عن الشعب المحاصر فى سجن كبير وحياة بانسة مهددة أبدا؟

هل هى طبيعة القيادة البورجوازية لحركة التحرير الوطنى الفلسطينى والقيادة العمالية الشيوعية حركة التحرير الفيتنامية ؟ أم أنها عدوى المحيط الإقليمى لفلسطين الذى لم يتخل عنها فحسب ولكنه انغمس فى حالة الاستهلاك العدمية الكلبية وتراجعت فلسطين على جدول أعماله حيث اكتفى بكتابة الأناشيد والبكاء على سرادقات الغزاء . هل هى البورجوازية الرثة فى العالم العربى التى قادتنا جميعا إلى مآنحن فيه من مهانة وخذلان ووضاعة بين الأمم ، بتبعيةها وطفيليتها وتشبه وعيها القومى وانغماسها فى ذاتها وملذاتها .

هل هو غياب الحليف الدولى القوى بعد إنهيار الاتحاد السوفيتى الذى لم يعوضه التضامن الشعبى العالمى؟

هل هى إسرائيل التى استخدمت كل الأساليب والحيل وأشكال الغواية على حد تعبير " فوزى ميكل " لإفساد عدد من القادة الفلسطينيين كبارا وصغارا حين كانت تمنحهم - دون غيرهم - تسهيلات لدخول إسرائيل حتى يسهروا فى بارات تل أبيب ومقاهيها إستثناء ، مشدودين لسحر البورجوازية الخفى؟ أم أنه كل هذا مجتمعا ؟

إن يكون بوسعنا أن نصل لإجابة شافية بسهولة وعلينا ألا نكف عن التساؤل ، لكن فى كل الحالات لابد أن نراهن على القوة الأخلاقية والعافية المعنوية للشعب الفلسطينى إذ يستحيل إفساد شعب بأكمله ، والفاسدون فى خاتمة المطاف أقلية يعد منهم الشعب وقواه الحية المناضلة الصابرة التى فجرت هذه القضية وأجبرت السلطة على فتح ملفاتها ليواصل هذا الشعب الباسل انتزاع



عزّ الحى

تحرره وإستقلاله من براثن القوة الاستعمارية الإقليمية التى تدعمها أمريكا المهيمنة عالميا دون قيد أو شرط.

أما نحن فعلىنا أن نرتقى بأشكال تضامننا مع الشعب الفلسطينى لنفتح معا طريق الأمل بدءا بانتقاد الحالة الاستهلاكية التى أشاعتها بوجوازية فاسدة على إمتداد الوطن العربى ، وتطوير نمط مختلف للعيش يمارس فيه البشر إنسانيتهم ويتعرفون على قدراتهم الحقيقية فيبدعون الحياة الحرة الكريمة .. ويمنون يد العون إيجابيا لشعبى فلسطين والعراق .. ومرة أخرى على طريق الأمل

**المحررة**





## الأدب السوداني .. وتحولات العزلة

إعداد وتقديم  
عبد الحليم

تتميز التجربة الإبداعية السودانية بالتنوع نظراً لاتساع المكان الذى يتوازى مع اتساع الرؤية وكثرة الروافد التراثية والشعبية والحداثية التى ينهل منها المبدعون ، ورغم كثرة الأسماء المبدعة فى شمال وجنوب السودان - وما بينهما من مناطق - إلا أن القارئ المصرى والعربى لاتتعدى معرفته إلا أسماء لاتتجاوز أصابع اليد الواحدة كالطيب صالح وجبلى عبد الرحمن وكمال الجزولى وحمد المك ، بينما تقف قامات إبداعية كبيرة ذات تجارب مفارقة فى منطقة التهميش الإعلامى ، ولعل ذلك من وجهة نظرى يرجع لسببين :

الأول : الانتقائية والشللية وسيادة مفهوم النخبة الثقافية وكلها أمور تنظر إلى الأشياء بعين واحدة ، تحيل الثقافة العربية إلى مرجعية ذاتية تتسم بالتعالى - ومن ثم التخلف.

الثانى : يعود إلى صعوبة النشر وتوزيع الكتاب نظراً لسلطة الرقابة على الإبداع فى السودان.

ومع ذلك تحاول مجموعة جادة من شباب المبدعين ومن أجيال سابقة - أيضا - الخروج من حالة الحصار هذه ، إما بالهجرة إلى دول قريبة كمصر والأردن وليبيا ، أو بالهجرة إلى مدن العالم الجديد كاستراليا وكندا ، مما يتيح لهم فرصة طيبة للنشر وإن جاء فى طبقات محدودة ، ورغم ذلك ظهرت أسماء مختلفة فى القصة والشعر والرواية والنقد، مثل على الكامل ومحمود مدنى وأحمد ضحية وعبد الحميد البرنس وعبد العزيز بركة ساكن ، وعثمان البشرى وعفيف إسماعيل والتيجانى سعيد ، وأبكر آدم إسماعيل ، وبثينة خضر مكى ، وعاطف خيرى وغيرها من الأسماء.

ومع ذلك تبقى كثير من المناطق الشائكة والمجهولة فى الأدب السودانى نحاول فى هذا الملف الاقتراب منها ، فى محاولة لتلمس بعض مفردات الخطاب الإبداعى لتلك المنطقة العزيزة علينا - شقيقة الروح ، وجارة الوادى .

ع . ع

# السودان : التاريخ وبنية السرد

أحمد ضحية

## مقدمة :

ارتبط السرد في السودان ( سواءً في جنس القصة القصيرة أو الرواية ) بالعلاقة الجدلية بين الإنسان والتاريخ ، الذي شكله بوقائعه وأحداثه ..

ولأن السودان إلى حد كبير جزء من المجال الثقافي العربي ، أخذ عن العرب الاحتفاء بالتاريخ ( إن توحد التاريخ والحضارة في المخزون الثقافي للوعي الاجتماعي العربي ، أنتج وعياً مبدئاً بالتاريخ والحضارة معاً (١) ) وهو ما نلاحظ إنعكاساته في العلاقات الإشكالية التي تربط إحداثيات النصوص السردية ، خاصة في المقولات التي تنطلق منها ( وهي مقولات إجمالاً تتعلق بمتناقضات البنى الاجتماعية = الدين ، العبادات ، التقاليد ، الأعراف ، الأساطير ، والحكايات الشعبية ، إلخ ) كما تتعلق بسؤال الهوية وعلاقة الذات بالآخر ..

التاريخي بالنسبة للوكائش هو اشتقاق الشخصية الفردية للشخص من خصوصية عصرهم التاريخي .. فالهيمنة الفنية على التاريخ ، تعني إمكانية المبدع على تعميم خصوصية الحاضر المباشر بإعطاء الأهمية الملموسة للزمان والمكان والظروف الاجتماعية والنظرة إلى الإنسان بوضفه نتاج نفسه ونشاطه في التاريخ ، مما يؤدي بالضرورة إلى إعتبار فكرة التقدم الإنساني ، قانوناً

تاريخياً وفلسفياً محسوساً (٢) .. وفى هذا الإطار ظلت تجربة السرد فى السودان ، محوراً لتداول الرؤى المتباينة التى يتقاطع عندها التاريخ والمجتمع والانسان بهاجسه اليومى وأسئلته الوجودية ، والكونية المحيرة والحارقة ، وتمازقاته فى واقع مبنى على الاختلاف ( التنوع ) والخلاف ( القطيعة ) ، واتصال التجربة الانسانية منع ذلك ! .. لتمثل حركة السرد فى السودان خلال مسيرة تطورها منذ ( طبقات ود صيف الله ) (\*) مروراً بالطيب صالح وملكة الدار محمد عبد الله ، وماتلاهها من أجيال متعاقبة منذ الثلاثينيات من القرن الماضى وحتى اللحظة الراهنة .. إتصالاً بهذا القلق والتوتر الإنسانى الجمالى ، المصنف سرداً .. كما مثل غياب مفهوم الوسط الثقافى ، عن المشهد الثقافى السودانى سلباً على تأخر التطور فى تجربة السرد ، إذ أن عدم وجود مؤسسات للتداول على نحو واسع والتقييم للعمل السردى ، وتحديد قيمته ، جعل من تطوره ككائن حى ، بطيئاً ، ومتعثراً .. وهنا تبرز علاقة التاريخ بهذا الغياب الفاجع لمفهوم الوسط الثقافى .. إذ ارتبط هذا الغياب بقمع أجهزة الدولة الأيديولوجية منذ ١٩٥٦ حتى الآن ، للمبدعين وتشريدنا لهم ، فمات بالحسرة من مات ، وهاجر من هاجر ..

ومع ذلك ظل المبدعين فى أجناس السرد المختلفة ، منفتحين على السرد الغربى واللاتينى وقبل كل هذا وذاك السرد المصرى والعربى بصورة عامة .. فأصبحت التجربة السردية فى السودان ، بمثابة إعادة إنتاج للسرد العربى ، بعيداً عن علاقاتها بتجربة السرد فى أفريقيا ! .. حيث يبرز هنا سؤال الهوية مرة أخرى ، مطلاً برأسه كأشد الأسئلة حرقاً !.

ومنذ خواتيم القرن الماضى ، أخذت تتبلور رؤية جديدة ، حول إتصال تجربة السرد فى السودان ، وإيجاد هذا الاتصال بصورة أكثر عمقاً وتحسناً ، خلال مؤسسة تعبر عن هذا الاتصال ، ظهرت هذه الرؤية فى تجربة ( نادى القصة السودانى ) الذى تأسس فى العام ٢٠٠٠ م ، وأصدر إبتداء من العام ٢٠٠١ مجموعة واحدة ، ضمت ثلاثين قصة لعشرة من الكتاب ( أحمد أبو حازم ، صديق الحلو ، أحمد ضحية ، إستيلا قاتيانو ، عمر الصايم ، عبد العزيز بركة ساكن ، فيصل أحمد خليفة ، محمد خير عبد الله وأحمد إسماعيل ) من أجيال مختلفة تتراوح بين السبعينيات والتسعينيات ، وحملت هذه المجموعة الجماعية ، إثم ( دروب جديدة - أفق أول ) ، كما كرر نادى القصة ذات التجربة بإصداره ل ( دروب جديدة - أفق ثان ) لعشرة كتاب آخرين فى العام ٢٠٠٢ م .. وتميزت هذه التجربة بملحنين أساسيين : ١- إرساء مفهوم العمل الجماعى فى السرد فى السودان ٢- إبراز الصوت الجنوبى السردى.

وهكذا نجح نادى القصة الوليد فى التأسيس لتجربة ، فشل الآباء والأجيال التى أعقبتهما منذ



الأربعينيات في بنائها ..

هجست القصة القصيرة في السودان بصورة أساسية ، بطرح السؤال : كيف يكون الانسان أكثر انسانية ، وتشبيد حياة أفضل ، وهو ذات ماعبر عنه تشيخوف في نظرتة للحياة البائسة في روسيا .. ومثل هذا السؤال الخلاصة التي تتقاطع عندها كل الأسئلة ، ابتداء من الأسئلة الخاصة بقضايا الهوية والمرأة وصولاً إلى متناقضات اليومى المعاش..

### \* القصة القصيرة :

- انطلقت القصة القصيرة في السودان من خلال مجلتى النهضة والفجر منذ أربعينيات القرن الماضى ، وولدت وقد هيمن عليها الاتجاه الواقعى والرومانسى والوجودى ، وقد عبرت عن هذه الهيمنة بصورة أكثر وضوحاً القصص القصيرة لعثمان على نور رائد القصة القصيرة في السودان ، الذى نشر أول مجموعة قصصية ( غادة القرية ) \* وقد اتسمت قصصه وقصص الجيل الذى تلاه باعتماد الحكبة على التعمية والمفاجات ماجعلها تبدو مفتعلة وتقديرية أحياناً ..

ومنذ عثمان على نور وحتى اللحظة الراهنة ، مرت القصة القصيرة بمسيرة طويلة ومعقدة من التلاحق والتطوير والاستلham . برزت خلالها أسماء عديدة مثل صلاح أحمد إبراهيم فى مجموعة (البرجوازية الصغيرة ) ، على أكمل فى ( حمى النريس وهل أبصر أسمى المعرفة ) وأحمد الفضل أحمد فى ( امرأة من حليب البلبال ) وعيسى الطولى (ريش الببغاء ووردة حمراء من أجل مريم) ويشرى الفاضل فى ( حكاية البيت التى طارت عصافيرها وأزرق اليمامة ) وصديق الطولى فى ( الفصول وغصنة فى الحلق ) وعبد الحميد البرنس فى ( تداعيات فى بلاد بعيدة ) وأحمد ضحية وسلمى الشيخ سلامة وعادل القصاص ومبارك الصادق وزهاء الطاهر وآخرين كثر ..

وتقلب كل هؤلاء وأولئك على اختلاف الأجيال التى ينتمون إليها بين مختلف الاتجاهات والتيارات والمدارس خلال أكثر من نصف قرن من الزمان ، تعبيراً عن إنسان يمضى فى اللانهاية بحثاً عن قيم العدل والخير والحرية والجمال ..

إن ما أُنجز من قصة قصيرة فى السودان ، فهو كثير مقارنة بحدائث تجربة الدولة السودانية ، ومقارنة بحدائث تجربة جنس القصة القصيرة ، كجنس غربى وافد إلى السودان .. وتعتبر ملكة الدار محمد عبد الله من الرواد فى هذا الجنس ، إذ أن أول مسابقة للقصة القصيرة أجرتها إذاعة أم درمان فى سنة ١٩٤٧ م ، فازت فيها هذه الأديبة بالمرتبة الأولى ، عن قصتها ( حكيم القرية ) (\*) .. ومنذ الأربعينيات وحتى الآن تطورت القصة القصيرة فى السودان ، تطوراً كبيراً فى ظل مناخ التنوع الثقافى الخصب ، بإيحاءاته الخصبة ، الغنى فى دلالاته وبيئاته الغامضة.

أى نص يقوم على بنيتين : بنية ظاهرية وأخرى باطنية أو داخلية ، البنية الظاهرية هي المتعة ، متعة الحكى .. والبنية الخفية هي التى تحمل رؤيا العالم .. نجدها فى القص السودانى موحية ، غنية غنى مناخاته وفضاءاته .. فالقصة القصيرة منذ موباسان وتشخوف حدثت لها تحولات وتبدلات ، واستتاع القاص السودانى استيعاب كل هذه التحولات والتبدلات المرتبطة ، بما يطرأ على المجتمعات من تغييرات ، فجاءت قصته غير ثابتة من حيث الشكل ، غير متسمة بموقف سكونى من حيث المضمون والمقولات التى ينطلق منها النص ، فهى ليست مجرد تصورات ذهنية مجردة ، بل أفكار مكسوة لحماً ودماً ..

### \* جنس الرواية :

- تعتبر ملكة الدار محمد عبد الله من أوائل الروائيين فى السودان إذ كتبت روايتها ( الفراغ العريض ) فى ١٩٥٢ م . وصدرت هذه الرواية فى العام ١٩٧٠ م عن المجلس القومى للثقافة والآداب والفنون والمعروف أن أول رواية سودانية هي رواية ( تاجوج ) لعثمان محمد هاشم فى سنة ١٩٤٧ ، تلتها رواية ( أنهم بشر ) لخليل عبد الله الحاج فى ١٩٦٢ م . واتسمت الروايات فى هذه الفترة ، برصانة اللغة إلا أن تقنيات الكتابة يلاحظ عليها ضعفاً واضحاً .. وقد مرت الرواية السودانية منذ الخمسينيات حتى اللحظة الراهنة بمحطات عديدة تقلبت فيها بين الواقعية كما عند ملكة الدار والواقعية السحرية كما عند الطيب صالح والبدائية كما عند بركة ساكن وإذا كان جيل الستينيات أرسى دعائم تقنيات حديثة ، وشق السبيل الى تطبيقاتها العملية فى سردياته الروائية من خلال ( موسم الهجرة ) و( بنرشاء وعرس الزين ) أو ( جابر الطوريب والدم فى عالم الورد ) لمحمود محمد مدنى ، بما وسم روايتيه هاتين بسمه مميزة ( جدلية العلاقة بين الدلالة واللغة ) ( \* ) .. كما ينهض ابراهيم اسحق ابراهيم فى ( أعمال الليل والبلدة ) و( حدث فى القرية ) و( أخبار البنت مايكيا ، إلخ .. ) نسيج وحده ، يشكل نمطاً متقدماً من السرد فى السودان .. كذلك ( الجنخانة ) لعمرى عباس و( مسرة ) لبشرى هبانى و( الزندية ) لإبراهيم بشير ابراهيم و( الطواحين وزماد الماء ، إلخ ) لعبد العزيز بركة ساكن و( مارتجلو .. ذاكرة الحزان ) و( لانجور .. مناخات التحفز ) لأحمد ضحية و( الطريق إلى المدن المستحيلة ) لبكر آدم ، وهذين الأخيرين روايتيهما فى جوهرها أكثر اقتراباً من رواية الأديب السورى حنا مينا .. فهى تاريخية بالمعنى العام للرواية بوصفها فناً يتعدى على بنيته التكوينية أن تعادل الراهن وتزامن دون أن تخترقه تعاقبياً ، وتاريخيتها تتصل برؤيتها أكثر مما تتصل بحدثها ، بتقنياتها القادرة على تفريد العام ،



أى اشتقاق الشخصية الفردية من خصوصية عصرها التاريخي وما يتولد عن ذلك من طابع ملحمي ، قادر على استحضار صورة صراع المصائر الفردية بالتقاطع مع المصائر الوطنية (٣) إلى جانب هذه الروايات تنهض رائعتى أحمد حمد المك ( عصفير آخر أيام الخريف ) و( الفرقة الموسيقية ) ورواية عيسى الحلو ( صباح الخير أيها الوجه اللامرنى الجميل ) .. وقد مثلت كل هذه الروايات حضوراً إنسانياً قاسمه المشترك التاريخ الذى يتمحور فيه التجربة الإنسانية بحضورها الحى ونكهتها المميزة ، بكل ماتحتويه من طزاجة راهنة ، فالذاكرة المشتركة فى علاقة النص ، القارئ تلتقط ماهو جوهرى فى المقولة والشكل والمضمون ، لتكتف كل ذلك فى إبداع روائى فذ منذ الستينيات ( الوظيفة المعرفية للنص ثمرة تحقق الوعى فى الممارسة ، بغض النظر عن درجة قدرة الوعى على تحقيق التوافق ، أو التغاير كدال يطمح إلى إحتواء مدلوله - والسيطرة عليه فنياً ومعرفياً ودالياً (٤) ) ومن هنا كانت للتجربة الروائية فى السودان أهميتها الخاصة ، إذ تقاطعات عليها أحدث التقنيات ، كما انشغلت بتوطئتين قيم الحداثة والتنوير ، إذ نهض القول الروائى من مواقع عدة : التحديث والردة .. قضية المرأة والسلطة الذكورية القابضة .. شكل الهوية وسؤال المركز والبؤس والأسى فى الحركة الأنطولوجية اليومية ، بسمتها الحرمان والانتهاك ..!

#### \* أجناس سردية أخرى :

وهى كتابات سردية لا تنتمى لجنس القصة القصيرة أو الرواية ، لكنها تشترك معها فى كونها عبارة عن بنية سردية وخير مثال لهذا النوع من الكتابات ( تداعيات ) رسمى فضل الله .. التى تركز على العابر والعارض وغير الجوهرى فى اعتمادها على مفهوم الذاكرة المشتركة ، إذ ليس من الممكن أن يتحصل أى قارئ غير سودانى - مجازاً - على أى نوع من المتعة بقراءته لها ، لأنه لن يستطيع التفاعل معها .. كما تنسم هذه الكتابة أيضاً ، بفائض فى الأنفاظ والدلالات .. الأمر الذى يحولها لثروة.

#### \* السرد فى الجنوب :

أحد أهم الأسئلة التى طرحها السرد فى الجنوب سؤال الهوية ، وتواجه السرد فى جنوب السودان مفارقة كونه مكتوباً باللغة الانجليزية ، لقارئ تمثل اللغات المحلية ، أداته الأساسية فى التعامل مع الحياة ( إلى جانب الأمية ) ، كما أن القارئ فى بقاع السودان الأخرى ( غير جنوب السودان ) تعتبر لغته الرسمية هى العربية .. وأبرزها ما اعتمدت عليه البنى الحكائية فى السرد الجنوبى كتييمات أساسية : الهوية ، قضية المرأة ، الطقوس ، الأساطير ، الحكايا الشعبية وعلاقة الانسان بالمكان ، واتسم السرد الجنوبى بتوظيفه للتقنيات الحديثة أسوة بالسرد فى الشمال

كالأسلبة الاجتماعية وانعكاس المرايا لبت التاريخ الذاتى الى آخره من تقنيات وألوات تعبير فنى  
كالفلاش باك FLASH BACK و FLASH FOR ALL .. كما وسم العديد منها الأسلوب  
الأرسطى الموباساى كما عند جوناثان ميان نقوين واليتورول دينق (\*)

ونجد أن السرد فى الجنوب والشمال يسير فى خطين يتقاطعان عند نقطة واحدة ، تمثل  
مشتركاُ إنسانياً كونياً فى جوهره فى سؤال العلاقة بين الذات والآخر .. ومن أبرز الكتاب  
الجنوبيين : تعبان لينفق : الكلمة الأخيرة ١٩٦٨

ومات زنجنى آخر.

- جاكوب جل أكل : عودة العاصفة / مجلة الخرطوم ١٩٩٥م

- أغنيس لوكيو : الربيبه / مجلة سوداناو ١٩٩٥م .

- ألينورول دينق : نهاية القحط / صحيفة الصحافة ١٩٧٨ م

حفيد كاهن المطر / مجلة الاذاعة والتلفزيون ١٩٧٦م

الشجرة العرجاء / مجلة سوداناو ١٩٧٦م

- فرانتيش فيليب : من أجل محبة إياى

- أتييم آياك : حياتنا

- فرانسيس دينق : طائر الشوم وبذرة الخلاص / مركز الدراسات السودانية القاهرة ١٩٩٤

ونلاحظ هنا عند تناولنا للدكتور فرانسيس دينق أنه منذ أخذت الرواية فى السودان ، توظف  
التاريخ فى إطار تحليلها للظاهرة الاجتماعية التى تشكل المحتوى السردى بأحداثه ودلالاته ..  
منذها أصبح التاريخ بعداً أساسياً فى الفضاءات التى تحيل إليها الرواية و( تحيل الرواية إلى  
ملابساتها ) وبهذا المعنى كونت ملابسات التاريخ فى موسم الهجرة من قبل شخصية مصطفى  
سعيد كشخصية منبئة ووسمت هذه الملابسات مستر سعيد بأثار عميقة ، كما لم يكن التاريخ  
بعيداً عن الغرباء الذين حفلت بهم ( عصافير آخر أيام الخريف ) المحتشدة بحكايا الذاكرة الشعبية  
الناهضة فى الشفاهى والأسطورى والفانتازى وهى تبحث بين كل هذه العلاقات التى تربط  
العرجاء وتحكم علاقاتهم فى الجغرافيا .. وفى ندرة الخلاص لفرانسيس دينق ، نجد الالتباس بين  
مستوى الحكاية ومستوى القول ، ومايريك المتلقى فى تحديد الجنس الذى تنتمى إليه هذه الحكاية  
، إذ يتداخل ماهو تاريخ سياسى مع ماهو روائى (\*) ونجد من الأصوات الصاعدة فى السرد  
الجنوبى ( إستيلا ماتيانو) وهذه القاصة لامتيزها قدرتها الابداعية فى السرد بقدر مايميزها  
كونها الصوت النسوى الجنوبى الوحيد ، الذى يكتب باللغة العملية ، حيث لاتشكل اللغة أداة

تواصل وتفكير فحسب بل هي الأسلوب الذى نلحم ونحيا به ونمارس به حياتنا أيضاً .. وهو مايسهم فى معالجة مشكل الهوية بالاجابات اللازمة عن طريق هذه اللغة باتجاه الدمج الطوعى بين الذات والآخر فى سبيل التعايش فى وطن واحد يتسم بالتنوع والتباين .. ففى حقيقة الأمر الجنوب والشمال إنما هما ذات واحدة تشظت إلى ذات وآخر..

#### \* المرأة والسرد :

باكتمال حلقات الوعى الاجتماعى والوطنى فى الأربعينيات والخمسينيات إرتفع الصوت النسائى من خلال كتابات الأبيبة فاطمة عبد الرحمن فى مجلة الفجر ، فى ظل مناخ صراعى حاد بين قوى التقدم التى تناهز قضايا المرأة وقوى التخلف المناهضة لحقوق المرأة ، وبرزت القاصة أمال عباس العجب فى مجلة صوت المرأة وأمنة أحمد يونس واستمرت المرأة القاصة فى السودان تعبر عن قضاياها ومهمها فيما تبدع من سرد قصصى وتطور فى أسئلتها ، ليفضى السؤال فى رحلة الإجابة إلى أسئلة أخرى شائكة ومعقدة قد تقضى إلى أسئلة الوجود الكبرى : الموت والحياة وعلاقة الانسان بالوجود كما عند زينب عبد السلام المحبوب وسلمى أحمد البشير التى نشرت أعمالها فى مجلة المنار ١٩٥٧م.

وقد اتسمت الكتابة النسوية فى هذه الفترة ( الخمسينيات ) بالتقليدية ، فالبناء السردى محكم وفقاً للمنظور الأرسطوطاليسى ولكن اللغة تقريرية ، يغلب عليها الوصف وتحاول عكس الواقع كما هى مكرسة لخدمة أغراض أيديولوجية تربية .. ومنذ السبعينيات أصبحت للكتابة النسوية فى السودان سمت يميزها ككتابة مهمومة بالدرجة الأولى ، بالخطاب التحررى الحداثى ، انطلاقاً من مفهوم أن المرأة تعيش نقياً وجودياً ، وبرزت هنا سلمى الشيخ سلامة ، وسعاد عبد السلام ، وأمال حسين وفاطمة السنوسى.

وهكذا أشرع الطريق بعد أن أرسيت دعائمه منذ ملكة الدار محمد عبد الله مروراً بسلمى سلامة وصولاً إلى منال حمد النيل واستيلا قاتيانو وأميمة عبد الله ..

ويلاحظ هنا أن الكتابة النسوية منذ السبعينيات حتى الآن ، استفادت من تقنيات الكتابة القصصية الحديثة ، كما برزت اللغة القصصية فى النصوص ، كلفة تقترب كثيراً من تخوم الشعر حيث نجد المفردة مكتفة وملأى ومتعددة الدلالات ، كما برزت الوشائج الحميمة التى تنطلق منها المرأة الكاتبة فى تأسيس إبداعها انطلاقاً من تجاربها الذاتية ومن وعيها باختلافها وإستقلاليته وتصديها لآليات القهر المختلفة التى تريد إحكام السيطرة على جسدها وعقلها .. ومنذ هذه الفترة يمكن الحديث عن كتابة مختلفة للمرأة فى السودان عن كتابة الرجل ، وكذلك

---

يمكن الحديث عن أن لكل قاصة حدوثها الخاص (\*).

#### \* خاتمة :

ظلت بنية السرد في القصة القصيرة والرواية في السودان ، منذ أن استقر هذان الجنسان بين أجناس الكتابة في السودان ، ظلا يكشفان عن المفارقة التاريخية للذات المتشظية إلى آخر وهي تتحسس مركزية القمع الذي يطال كينونتها ، حيث لا تمتلك إزاءه سوى انكسارها الروحي والاجتماعي وجرح هويته المشكوك فيها !! .. وأسئلة المهام التاريخية للتحرر الوطني التي ظلت جيشه الأضابير والخطب ، فلم تنجز ..

وقد تجلت هذه المفارقة بدرجات متفاوتة على مستوى القصة أو الرواية منذ الميلاد في مجلة الفجر والنهضة في الثلاثينيات من القرن الماضي مروراً بمجلة القصة التي أحسها عثمان على نور وأخذت الأسئلة الحارقة تتطور وتتضح إثر كل جيل ، لتبلغ قمة نضوجها فيما اعتري البنى الاجتماعية في السودان من تمزقات وتشظى باعلاء النظام الكولونيالي الاسلامو عربي منذ ١٩٨٩ لاس الحكم في السودان .. وبين كل هذا الركام من التمزق والمتشظى نهض السرد الجنوبي وسرد المرأة علامتين أساسيتين في هاجس الكتابة ، وهي تسعى لتلاقي الأطراف ، من موقع القبول والتعايش والحق والجمال .

وإذا كانت فترة السبعينيات هي فترة سيادة الشعر بلا منازع فإن فترة التسعينيات من القرن الماضي حتى أوائل هذا القرن ، هي فترة سيادة الرواية بلا منازع .. سيادة الرواية كجنس ينهض في التحليل للتاريخ وإعادة انتاج هذا التاريخ في سبيل خلق حياة أفضل من واقع افتراضي متخيل ..

هذه المرحلة الطويلة منذ الثلاثينيات في القرن الماضي وحتى الآن ( بالنسبة للقصة القصيرة والرواية في السودان ) رحلة شاقة ، استلهمت فيها الكتابة من التراث قيمها ومن الواقع خصبها ومن الأمثال والتعقبات الحداثيّة الفريية واللاتينية ، ابداعها .. وتحاورت النصوص في السودان مع النصوص الأخرى في الشرق والغرب وأمريكا اللاتينية وأفريقيا ، لتقيم تجربة ناضجة ، في خاتمة المطاف شكلاً ومضموناً ، تجربة عبرت عن واقع السودان الفني بكل خصوصياته الفريدة ، وكبدل مفترق طرق تتقاطع عندها حضارات أفريقيا العريقة وحضارة العرب وثقافة الغرب الكولونيالي.

### \* إشارات :

(١) د. عبد الرزاق عيد / محمد جمال باروت / الرواية والتاريخ . دار الحوار للنشر والتوزيع / اللاذقية / الطبعة الأولى

١٩٩١ م ص : ٥

(٢) نفسه ص : ٩٣

(٣) ثقافات سودانية . المركز السوداني للثقافة والإعلام / العدد الخامس ١٩٩٩ م ص : ٧٦

(٤) د/عبد الرزاق عيد / محمد جمال باروت / الرواية والتاريخ / دار الحوار للنشر والتوزيع / اللاذقية / الطبعة الأولى

١٩٩١ م ص : ١١

### هوامش :

(\*) - مجلة الثقافة الجديدة - الهيئة العامة لقصور الثقافة / مقال أحمد ضحية : فبراير - مارس ٢٠٠٤ م ص : ٩٣

- نماذج من القصة القصيرة النسائية في السودان . المركز السوداني للثقافة والإعلام / الطبعة الأولى ٢٠٠٢ م ص : ٢٦

- راجع دراسات للكاتب في الرواية السودانية ( عصافير آخر أيام الخريف ، صباح الخير أيها الوجه اللامع الجميل .

بذرة الخلاص ، الزندية ، الطريق إلى المدن المستحيلة ، أحلام في بلاد الشمس ) نشرت بالصحافة السودانية : الصحافة ،

الأيام ، أخبار اليوم ومجلة السقوط ، في الفترة من ٢٠٠٠ إلى ٢٠٠٢ م

- راجع دراسات الكاتب حول روايته : جابر الطورييد والدم في نخاع الورد / نشرت بكتابات سودانية ٢٠٠٣ م .

الصحافي الدولي ٢٠٠٢ م وأهمية هاتين الروايتين تتأتى من أن مسكوكات الحديث الروائي يأخذ مشروعيتها من استمرار شروط

معم مشروع التحديث وبناء الدولة الوطنية الحديثة في السودان : الضرورات التي أنتجت قوى التحديث والقوانين التي لاتزال

تسوق المجتمع إلى الخلف ، فهي رواية راهنة . مثلما هي رواية عبرت عن مناخ حركات التحرر في العالم الثالث . إبان

الأربعينيات والخمسينيات .

- نماذج من القصة في السودان ، المركز السوداني للثقافة والإعلام / الطبعة الأولى ٢٠٠٢ .

- الرواية والتاريخ ص : ١١

- كتابة الجنوب جنوب الكتابة - المركز السوداني للثقافة والإعلام / الطبعة الأولى ٢٠٠٢ م .

- كتابات سودانية ، مركز الدراسات السودانية / مارس ٢٠٠٢ ص : ١٠٢ .



## الدم فى نخاع الوردة

أحمد الشريف

جاء فى تقديم الجمعية الثقافية السودانية بأبى ظلى لرواية « الدم فى نخاع الوردة » إنها سبقت رواية محمود مدنى الأخرى « جابر الطوربيد » التى نشرتها دار المسار فى الإمارات عام ١٩٨٦ ورغم ذلك فإنها لم تر النور إلا بعدها الآن ، وربما ستلحق بها قريباً رواية « خيول الزيد » وساعتها فقط سيقف القارئ العربى على ميزات هذا الكاتب الذى يعد من الجيل الذى أعقب « الطيب صالح » مباشرة . الرواية أنجزت فى عام ١٩٧٦ ونظراً لظروف الطباعة والنشر فى السودان لم تنشر فى حينها ، فضلاً عن عدم اهتمام الكاتب بمسألة النشر فهو يكتب ويضع مايكتبه فى أدراج مكتبته المليئة بالمخطوطات والتى تنتظر النشر فى هذه الرواية يعكس لنا محمود مدنى صورة الحياة الريفية القاسية والطيبة معاً فى أواسط السودان ، حيث نقف على سد سنار وقنواته وحقول القطن والقمح والبهاريسيا والمرض والجوع والنفاق والسرقة والحب والملاريا وتشويه الشرفاء ، مشهد ينقله الكاتب من الماضى ، غير أنه لا يضافى واقع الحال اليوم الأمر الذى يجعل الرواية حية ومحايثة ، بل ونابضة بالحقيقة .. ضمن سمات هذه الرواية " الموت " موت يتكرر ويحصد بمنجله الشرير الجميلات والأطفال . موت « سنتا التلعيه » بالسل الرئوى وموت « نفوسه

« وموت » نور» بسبب هبوط حاد فى الكبد وغرق « على الأطرش» وموت « وليد» طفل خالد المهندس وفريدة . أغلب من ماتوا من الفتيات والنساء والباقيات على قيد الحياة يعانين مثل «ميمونة» بنت شيخ « فرحات» محرم عليها وعلى أمها رؤية الناس ، شيخ فرحات يعذب البنت بالضرب والسوط والعصا . فى ظل مناخ يمتلئ بالفوضى والتخلف كان طبيعياً أن يموت هذا العدد وكان طبيعياً أيضاً أن يقابل الطبيب « أحمد حامد الماхи» الذى جاء من أجل إنقاذ مستشفى القرية والحفاظ على حقوق المرضى والفقراء ، كان طبيعياً أن يواجه بالمؤامرات والدسائس وتشويه سمعته ، ليس من المرضى « حسان البشير» وزوجته « سعيده بنت إبراهيم » المستفيدين من سرقة المستشفى وبيع الأدوية وابتزاز المرضى ، بل من شيخ « فرحان » وغيره ، وشيخ « فرحان » هو الآخر ينتهى به المطاف محمولاً على الأكتاف ومصاباً بحالة بواسير مزمنة التهمت وأدت إلى نزيف . وإذا كانت فتيات ونساء الرواية مقهورات ويرحلن بالموت ، فإن الشخصيات الرجالية ، ليست فى حال أفضل ، فالطبيب « أحمد حامد الماхи» بعد الهجوم عليه ومحاولة تشويه سمعته ، سقط مريضاً يرتجف تحت الجمى الجحيمية . و« خالد المهندس » أصيب بما يشبه بالانهيار بعد موت ابنه و« مصطفى العاشق» يعد أن عرف بموت « نور» قال فى سره ضاع حتى الأمل ، وسأل نفسه وهو تحت وطأة الخمر البلدية « كيف يستطيع الانسان أن يستمر فى الحياة ( رغم أنه ؟ )» .

لقد رصد الكاتب شبكة معقدة بداخلها المرض والفقر والموت والحب والأسطورة والحكايات الخرافية التى تعيش فى نسج التاريخ وفى نفوس الناس ولكن كيف استطاع « محمود مدنى» أن يقدم لنا هذه الشبكة المعقدة بتكنيك رفيع المستوى ولغة أخذت مفرداتها وكلماتها من ينباع الشعر المصفى .

يميز هذه الرواية ، فضلاً عن لغتها الشعرية العالية – ساتوقف عندها بعد قليل – ملمحان أساسيين ، كما جاء فى تقييم الرواية ، أحدهما فنى والآخر مضمونى.

فأما الفنى فيتمثل فى تحريك زمن السرد تقديمياً وتأخيراً فى الأحداث باستخدام تكنيكى الاسترجاع والاستباق فضلاً عن الحضور المكثف للذكريات والأحلام واشتباكها مع مجريات الواقع بسلاسة جريئة اعتماداً على تيار الوعى والمونولوج الداخلى.

أما الملمح المضمونى فيتمثل فى رصد حياة الريف السودانى خلال لحظات التحول المدنى ، بكل ما يرافق ذلك من صراع وتضحيات . لقد شكل « محمود مدنى» من الخامة المحلية البسيطة وتفاصيل الحياة اليومية رواية عالية التقنية . أن لى التوقف عند لغة محمود مدنى . فلفته مثله ،

هو كاتب ملتصق بالأرض ، برحمها ، يجنونها ، بنم وشرارة البدايات الأولى ، بالدورة الدموية الطبيعية وعناصرها لذا جاءت كلماته وعباراته وتشبيهاته ومجازاته مضطرة ومشتبكة بالعشب والديويت وأمة الحزانى والقمع والجدول والقنوت والقناطر والمصافير والحقوق والمطر وشبهات ويكاء العباقي .

كأن محمود مدني قد بحث عن الكلمات الجميلة الرقيقة الدالة والعميقة معاً ، كي يصف بها عالمه وشخصه . أختم وقفتي مع لغة الكاتب بالشعر - فكلمة الشعر والقصيدة ترددت على ألسنة الشخصيات المختلفة وفي أكثر من مكان وبأساليب مختلفة ولنقرأ معاً هذه الجمل والكلمات :

صارت نور قصيدة محبوسة داخل جدران منزل الطين ص ١٠

أه إنك معقدة يا قصيدة الحياة - ص ٢٠

قال وحيف الثوب قصيدة ص ٤٣

خبر هجرة على الأطرش للمدينة وزواجه وقرض مصطفى العاشق للشعر ص ٣٢

كان الشعر هو المشوار الثاني في قلب التيه ص ٥٠

هل عدت من جديد للشعر ص ٥١

قال وهو يرى سجادة الماء أمام عينيه ووليد الصغير يداعب ذقنه فينتشى كأنه قد لمس قلب الكون حيث البشر أغنيات وأنجم براقة وحيث الشعر هو أسمى المخلوقات ص ٥٥

في تلك الفقرات هناك وصف للمحبوبة بأنها قصيدة ووصف مصطفى العاشق بأنه يقرض الشعر ، وأن الشعر كان المشوار الثاني لخالد المهندس وزوجته فريدة تحب الشعر أضف إلى ذلك أن الشعر وكما قال خالد أسمى المخلوقات . كان يمكن الاستغناء عن الكلمات والفقرات التي جاءت فيها كلمة شعر وكلمة قصيدة بشكل مباشر والاكتفاء بهذه الفقرة.

« الجراد المتربص بالحقول والسحاب الذي يلحق الأرض بالظلال والدم في نخاع الوردة .. بين الرؤيا والكابوس إبحار عكس التيار » ص ٢٢

أليست هذه الفقرة بدقة شعرية وشاعرية شديدة التكثيف ، وأليست الرواية ككل قصيدة طويلة انبثقت من قلب الفوضى . أظن أن محمود مدني بداخله شاعر كبير قبل أن يكون كاتباً كبيراً - لقد استطاع أن يفجر ينابيع الشعر من أرض صلبة مثلت الأرضية التي تحرك فوقها هو وشخصه وحكاياتهم وأحزانهم وتطلعاتهم . روح محمود مدني الشاعرية تخللت كل كلمة وجملة في الرواية.

ولكن ماذا لو استبدلنا كلمة الشعر بكلمة أنعى أنها أفضل وألذ وأكثر ميلاً ورعاية وأنسى



، أعنى كلمة « الجمال » كائن الكاتب يرى الجمال فى كافة الأشياء . وكان الجمال هو فرحة ، بهجته . سروره ، جثته التى يبحث عنها هو وشخصه . ما أصعب البحث عن الجمال بين الوردة وشوكها وبين الدم ونخاع الوردة وبين الحب والموت . وبين القهر والحرية وبين المرض والعافية وبين الصلاة والانقياد

ولكن ما الحيلة والجمال كامن فى الخوف والحزن والحيرة والحب والحقيقة وابتسامة الطفل وأمة الشيخ وتنهيدة الأم وفراق الأحبة وصعوبة الدخول فى جسد المحبوبة ، فى الحياة ذاتها .  
وليس أدل على ذلك من هذا الحوار بين خالد وفريدة بعد فقد طفلها الأول وليد .

- تحيين البنات أم الأولاد ؟

- أحب من يحب الحياة .

## "اعترافات" على الكامل

فاطمة ناعوت

"اعترافات" على الكامل ، تبدأ من نصف المسافة ، تنظر إلى البدايات بعين الحنين ، ويعين الخوف والتوجس ترمق ظلال النهايات البعيدة. ديوان جديد صدر عن "الدار العالمية للنشر" بعنوان "اعترافات" للشاعر والمترجم السوداني "على الكامل" صاحب الأغنية الشهيرة "زمن الملاح معكدة" ، التي لحنها الموسيقار السوداني مصطفى سيد أحمد، وغنيت في كثير من الدول العربية . وقد بدأ تجربته الشعرية في الثمانينيات بين الفصحى والدارجة السودانية ولم ينشر ديوانه الأول إلا هذا العام.

الديوان يدور في فلك النوستالجيا ، يشقيها المعنوى والمادى. الحنين إلى الطفولة : حليب الأم ، وحكايا الجدة التي صورتها تكسو الأمانة ، الطفولة ، حيث السؤال حر. برى، من تبعة البحث عن إجابة ، فالاجابة قصر على الكبار وحدهم . والحنين إلى المكان : الكوخ والحقل وموسكو وباريس والمطارات والمحيطات التي عبر صفحاتها بطائرته ، المكان القديم الذي نزله طفلا حين كان الطريق طريقا وحسب ، ممتداً بغير أطر ولانهايات هنا إذا غناء إنسان يعانى من فوبيا (الإجابة) وفوبيا (النهايات).

ويحاول الشاعر خداعنا فى خاتمة الديوان حين يوحى إلينا أنه الباحث عن الحقيقة . فيقول " لعله كان من الضروري/ أن تتبعثر الأحلام/ لأنفق وقتاً أبحت بين حطامها / فأجد قدراً يسيراً من الحقيقة". غير أنه لا يشتفى الوصول إلى الحقيقة لأن فيها موات الشاعر وانتهاء القصيدة. الشاعر يحيا على الذكرى وحدها، تراوده الذكريات كل ليل ، فإن اقتنصها تعامل معها- ذهنيًا-ليخرج القصيدة ، وإن راوغته وفرت من بين أصابعه، مضى فى تجواله بين الأمكنة فى رحلة فحص أوديسيوسية لا تنتهى ، وهذا وجه آخر للشعر . فيقول "اليوم: تغيب ، أتلف تعود ، أفرح /أحتضنها، أكون / تخرج، أتقيا / ثم أحاول كتابة نص جديد. أخاله هذا يتكلم عن الذكرى.

لعلنا نلمس ملمحاً من "الأجوار- فوبيا" يسبح بين أرجاء الديوان ، ليس بالمعنى المتعين المادى ، أى الرهاب من الأماكن الواسعة ، لكن بالمعنى الفلسفى الوجودى : أى الخوف من مرحلة النضوج والكبر التى تتسع فيها الرؤية والسؤال وتضيق عنها العبارة والأجوبة .هى إذا أجور- فوبيا"زمانية، إن جاز القول.

الطفل داخل الشاعر حى لم يتحول بعد ، ولا يريد ، لأنه يدرك أن فى نضوجه المحنة . محنة البحث عن الحقيقة وفرض لغز الوجود ، وفى ذلك النهاية . فيقول " لا أنتظر الإجابة.. / أرض الله واسعة ، لكن زنزانتي كانت أكثر اتساعاً" هل هى زنزانة المكان أم الزمن أظنها الأخيرة. الذات الشاعرة تهفو إلى البدايات فى قصيدة "خذيلى للبداية يا فاطمة" ، فضلاً عن العنوان الشارح يقول : أرضعيني مرة أخرى .." ثم ينهى بقوله " دثرينى فاطمة ، كى أعود كما بدأت " ونعلم أن فاطمة حى أمه . ثم يتكلم عن "أول قبلة ، أول الأحضان ، أول الأسماء ، وآخر فرحة " فالنهايات مقترنة بالحزن دائماً . ولا يمكننا إرجاع تلك الحال إلما يسميه الطب النفسى بالنكوص ، أو تمنى العودة إلى الماضى حيث الصبا والقوة، لكن ما يؤرق الشاعر هنا هم وجودى له علاقة بسؤال الحياة ذاتها . نجد مرادفات للمعنى ذاته داخل الديوان مثل " أخشى رحيل الظل ، خاتمة القصيدة ، أو ، أنا قصة لا تكتمل " . ولأنه يتوق للبداية ، نراه يعمل كثيراً على دائرة

الحياة ، فيقول : " على شمس أعود إلى تراب ؟ أغرس نخلتى / وأطير من رمل إلى طين" مما يذكرنا بطائر الغينيق ودورته السرمدية.

والذات الشاعرة تتوق إلى النقاء، الذى هو صنو للبدايات والولادة ، فنلمس كراهة اعتماد الأقدعة والتزييف الذى يتقنه البشر وحدهم ، ولا يعفى الشاعر نفسه من تلك الرذيلة ، التى نجت منها الطيور فيقول : "لا أحسد الطيور على أجنحتها/ أحسدها لأنها لا تغير أصواتها/ لا تبدل الملابس والأحذية كما أفعل " ، وربما أوقعه ذلك التوق فى شرك الحكمة أحياناً.

ونلمح الخوف من الليل / النهاية الذى يتكاثر فيه القضاة والساسة ، والأخطر، حيث تكثر الأسئلة ، ويبقى الأمل فى ولادة /بداية صبح جديد يخفت فيه صوت السؤال . فالشعر ينبت فى ثنايا الليل، والشعر سؤال لا يبحث عن إجابة ولا ينبغي له . هذا السؤال تتجمع خيوطه كلما أوغل الليل والظلام / النهاية . ولا يبقى سوى الرجاء فى نور جديد قد يحمل بعض الاجابة ، لكن الإجابة لا تأتى وإلا انتهت القصيدة . وتكتمل الدائرة من تحول الاجابة المرجوة إلى سؤال جديد يضيف خيطاً حريريا آخر إلى الشرنقة التى تتعاظم تحمل الشاعر داخلها جنيناً . ويتنحى الشاعر ليفسح القول للطفل الرابض فيه والذى لا يعرف اليقين إلا فى حليب الأم.

البحث الدائم عن البدايات ، بداية الميلاد أو بداية خيط الشرنقة ، ثم متعة السعى بغير أمل فى الوصول ، كل هذا ليس مجانياً ، ففى الوصول نهاية وعند النهاية تكون المعرفة التى قد تجيب عن سؤال الوجود ، وهو مالا يطمح إليه الشاعر. ويذكرنا هذا بفكر المتصوفة الذى يقول : " الطريق لا الوصول". فيقول الشاعر: " لا يملؤنى أمل العبور للشط الآخر/ لكن لذة المغامرة تدفعنى للأمام" وهذا ما يؤكد أيضاً فى إهدائه الذى صدر به الديوان "الطرقات ملاذى".

على المستوى الشكلى نلمح عدة ملامح وبعض ملاحظات على هذا الديوان:

-اللعب على الميتافيزيقى والاغراق فى المعنوى غير المتعين . وربما هذا ما أوقع الشاعر ، بطبيعة الحال . فى شرك المجاز القديم والاستعارات المستهلكة أو الأقوال السائرة من قبيل "أطبق الصمت- كيمياء اللغة- أسلم الروح- نوافذ الذاكرة- تسكنها الوحشة- مادت الأرض تحت قدمى .. وغيرها".

—مرابدة الموسيقى الطافرة أحيانا للقصيدة ، وأرى هذا ملمحا طيباً يتفق وطبيعة هذا اللون من الشعر . وأزعم أن الشاعر لو اقتصر تجربته على كتابة الشعر الحر لقدم الكثير والجميل ، فنرى الملمح الغنائى بالعنيين : المضمونى والشكلى ، متجليا فى مثل هذا المقطع : " من زوج الرمل الرمادى الدخان/ من يهز النخل؟/ من يرث الغزالة؟/ ما كنت قبل لقائهم حذراً/ ما عدت بعد لقائهم حذراً/ من حافة العمر إلى وجع الولادة / كان لون الفجر يثرى/ همسة الريح لثوب صبية/ صوت الحلى".

—اللاعب على التناص، فنراه يقتبس أقوالا مأثورة بعينها أو آيات من القرآن مثل "الشمس تجري لمستقر لها-البحر خلقى والعدو أمامى- أرض الله واسعة- تبت يدا أبى لهب وتب.. إلخ.

—الله عفية مناسبة وقوية البناء، وتخلو من التعمير والاستغلاق. وتكاد تخلو من الأخطاء النحوية والصرفية اللهم إلا أخطاء قليلة ربما بسبب الجمع أو الطباعة ، مثل (أضاع سنينا، وصحتها (سين) بدون تنوين ، لأنها جمع منصوب والمرفوع منه "سنون" وأيضاً "كفين تصافحا على عجل، وصحتها "كفان تصافحتا" ، فالكف مؤنث ، ولا أدرى علام نصب الشاعر (كفين) وهى مبتدأ مرفوع؟ اللهم إلا إذا كان قد نصبها على ما يسوؤنا وينوؤنا، حسب الغرزدق. وبطبيعة الحال عنوان الديوان الذى جاء " اعترافات وهى همزة وصل واجبة الحذف . وربما فى هذا الصدد أيضاً يجوز أن أتكلم عن غياب التشكيل (التنضيد) عن الحروف ، وأنا ممن يرون وجوب تشكيل الشعر ، لأن الشعر بطبيعته يتجراً على اللغة وقد يكسر أو يحور صياغتها المألوفة ، ولذا يتوجب وجود التشكيل ليميز بين مفردات الجملة فلا ينقطع حبل التواصل مع القارىء ، فمثلا يقول الشاعر "بوصلة فى القلب ، فلم أدر هل هى (بوصلة أو بوصلة) . لكن تلك الملاحظات لا تنفى ثراء تجربة هذا الشاعر وزخم اعترافاته.

"أرضعيني مرة أخرى / حليب الصبر والحب / هدهدينى كى أنام على الحصير كما عهدت/ تعبت من هذا الرحيل / سرقت صمتى الموانئ/ ضجة الآلات / برودة الأشياء ضيعت أحجيتى.



## ( بذرة الخلاص ) لفرانسيس دينق :

### المقولات وأسئلة التاريخ

#### أ.ض \*

#### توطئة :

منذ أخذت الرواية في السودان ، توغل التاريخ في إطار تحليلها للظاهرة الاجتماعية ، التي تشكل المحتوى السردى ، بأحداثه ودلالاته .. منوهاً أصبح التاريخ بعداً أساسياً في الفضاءات التي تحيل ، الرواية إلى ملابسها وبهذا المعنى كونت ملابس التاريخ في رواية « موسم الهجرة إلى الشمال » لعبرى الرواية العربية ، الطيب صالح ، شخصية مصطفى سعيد ، كـ " شخصية منبئة " .. ووسمت هذه الملابس ، مستر سعيد ، بآثار عميقة ..

كما لم يكن التاريخ بعيداً عن " الغرياء " الذين حفلت بهم رواية " عصافير آخر أيام الخريف " لأحمد حمد الملك ، المحتشدة بحكايا الذاكرة الشعبية ، الناهضة في الشفاهى والأسطوري والفانتازى .. وهى تبحث بين كل هذه العلاقات التى تربط ( الغرياء ) وتحكم تفاعلاتهم فى الجغرافيا التى يوجدون فيها ..

كذلك أولئك الرجال فى رواية " جابر الطورييد " لمحمود محمد مدنى ، وماوسم علاقاتهم من

وقد ارتبطت ملابسات التاريخ في الرواية في السودان ، برمزية " الغريب " / الوافد ..  
وفكرة الغريب ، شهيرة في التراث الألبى الانساني ، ونجدها قد توسعت في السرديات  
العربية ، والسرد في السودان بخاصة ، ربما لإرتباطها بإثاءات وجدانية عميقة ، فهي صنو "  
المنقذ " Deliverey ، أو المخلص ، الذى حملت اسمه رواية دكتور فرانسيس دينق « بذرة  
الخلاص » .. ذلك المنتظر ، الذى ملأ الأرض عدلاً ، بعد أن ملئت جوراً ! ..  
وهو مايمثله « فارس » ( بطل ) هذه الرواية ( بذرة الخلاص ) ، بكل ملابسات تاريخ جده  
( رزق ) ، الذى أسترق ولم يعد تاريخه وتواصله مع أسلافه سوى حنين بعيد ، أو حنين إلى حنين  
غامض !..

(بذرة الخلاص ) لم تقل عن ( طائر الشؤم) رواية دكتور « دينق » الأولى وإثارة للاهتمام ،  
بالقول الروائى ( الجنوبي) الصاعد في السودان ، منذ عقد تسعينيات القرن الماضى ، بما مثلته  
هذه الرواية من حالة إلتباس في إستكناه الخط الفاصل بين مستوى ( الحكاية ) ، ومستوى (   
القول ) .. ماأربك الملقى أو القارئ ، فى تحديد الجنس الذى تنتمى إليه هذه ( الحكاية ) كما عبر  
الكثيرون .

ربما يأتى هذا الالتباس من هيمنة ( الراوى / الكاتب ) على شخصياته أو الشخصيات التى  
يروى عنها ، فى كل دقائق العلائق التى تربط بينها ، والقوانين التى تحكم وتصوغ أفعالها وردود  
أفعالها ، بما انسجبت هذه الهيمنة على التكنيك ، وتقنيات السرد ، والشكل عموماً .. فكان الزم  
تعاقيباً ، كزمى الرواية الكلاسيكية ، والسرد حراً مباشراً ، يتغاضى عن فك التباس ( الحكاية ) ،  
التي تلتبس أكثر فأكثر فى ( القول ) ..

تشير يمنى العبد فى بحثها فى السرد الروائى ( الراوى الموقع والشكل ) إلى أن صعوبة  
التمييز بين الحكاية والقول ، تعود فى بنية الرواية الحديثة ، وفى جانب هام من هذه الصعوبة ،  
إلى تراجع الحكاية ، أو إلى كونها حكاية لها طابع التبدد .. وقبل البدء فى الحديث عن ( بذرة  
الخلاص ) وإستراتيجياتها النصية ، نؤكد أن توطئتنا تنحصر فى السؤال المشروع : ( لماذا لم  
يقم دكتور دينق ، بتوظيف الحقائق التاريخية المجردة ، عبر ( الحيل ) الروائية ، التى ترحل بها (   
الرواية ) من حقل ( الأنثروبولوجيا والتاريخ السياسى ) ، إلى جنس ( الرواية ) ؟ فاللغة الفنية فى  
الرواية الحديثة تركز على القول (Discours) من حيث أنه الصياغة للحكاية ، أو إقامة بنيتها  
الروائية ، وبالتالي من حيث هو مجال التقنية ، وكيفية السرد أو شكله ، ويتراجع الاهتمام بالحكاية

من حيث هي فعل للأشخاص تربط بينهم علاقات وتحركهم حوافز ، تتحكم بنمو هذا الفعل ، وتقوده إلى عقدة فيه ، ومن ثم إلى حل لها ... فالرواية تأخذ راسمها بمقدار ماتهتم بالشكل والتكنيك كتجربة فريدة تسم النص .. تتوحد فيه ، ويشكلان معاً هذا الجنس القلق .. جنس الرواية ، ومن هنا ربما نغامر بالاستعانة ببعض المفاهيم المنهجية ، التي تنتمي لأنوات التحليل ( تحليل الرواية )

### \* استراتيجية العنوان :

تتنمى رواية ( بذرة الخلاص ) لفرانسيس دينق ككتابة سردية إلى جنس الرواية التاريخية السياسية ( هذا المزج بين الرواية التاريخية والسياسية من عند كاتب هذه الورقة ) ، التي تقارب بين الواقع كما يتصوره الشخص ، الذين هم في المحصلة النهائية يمثلون تصورات فرانسيس دينق ( كما أكد هو ذاته في تقديمه لهذه الرواية ) والتحليل الناهض في المتخيل ( في بذرة الخلاص ) .. فبذرة الخلاص ، ربطت بين التاريخ وأثره في تشكيل الشخصيات ، على النحو الذي بدوا فيه .. يشير ( أمبرتو إيكو ) إلى وجود ثلاث طرق لسرد الماضي : الرومانسي RO-mance أى الحكاية الخيالية وحكاية المغامرات العنيفة Swuchbuck والرواية التاريخية ، وعندما كتب أمبرتو ريكورايته ( اسم الورد ) The name The rose ، رأى أن الروايات التاريخية لا تقتصر على الأسباب الماضية للأحداث ، بل تتبع العملية التي مرت بها هذه الأسباب ، حتى بدأت ببطء في إحداث آثارها .. وإذا كانت الرواية هي بحث في هذا العالم المتفسخ « الممسوس » خلال المشيرة المساوية لـ « رزق » ، الذي استرقت أمه عندما كانت حاملاً به ، كبديل لشقيقها رغيم القبيلة الأسير ، إلى أن يتم عزله « رزق » عنها ، الأمر الذي يؤدي إلى تشكيل ذكريات الاسترقاق والعبودية ، مسيرة حياة « رزق » ، ومن ثم حياة إبنته « إرادة » وحفيده « فارس » بطل هذه الرواية « بذرة الخلاص » « شخصية فارس خيالية محضة ، وكذا بقية أفراد أسرته ، لكن هذه الشخصيات جميعها ، إنما هي تجسيد للتطورات التي حدثت في مفهوم الهوية / ص ٨ من الرواية .. ومع أن هذه الكتابة ، كما يقول دكتور دينق « بعض فصولها خيالية وبعضها تركيبة بين الخيال والواقع ( ... ) فبالرغم من ثبوت هذه الأحداث المرتبطة ببعض الشخصيات في هذه القصة ( ... ) تعبر عن حقيقة أساسية ، ترتكز عليها العوالم المختلفة ، التي يعيش فيها السودانيون عامة / ص ٨ من الرواية » إلا أن هذه الكتابة تأخذ طبيعتها الجدلية من موقعها بين الطرفين بمعنى أنها بقدر ما تستمد من الوحدة الجوهرية للبطل ( فارس ) والعالم المتزق والقاهر الذي أنتجه ( وهي الوحدة المفترضة في كل الأشكال للمحمية ) ، تستمد من ناحية

أخرى من تمزقها القاهرة ( مع ملاحظة أن وحدة البطل ووجدة العالم ليست هي التي لاترتبط بمعايير الكاتب أو القارئ ، كما يؤكد لوسيان جولد مان ، وإنما تنتظم عالم الرواية ، وهي تختلف من رواية لأخرى ، نموذجاً لهذا الاختلاق ( بذرة الخلاص ) ذاتها .. ففارس العربى الأفريقى بطل هذه الرواية ، يتحرك بين إحدائيات النص ، تبعاً لقوانين التفسخ الذى يعترى العالم حوله ، ومايتظاهر من تردى الأوضاع السياسية . وأياً كان الأمر ، فإن « لوكاتش » يعتقد تماماً ، أن الرواية بقدر ما هي إبداع خيالى بعالم متفسخ ، فإن هذا التجاوز ، لا يمكن أن يكون أكثر من تجاوز متفسخ ومجرد ومفهومي ، لا يمكن أن نلمسه بوصفه حقيقة مجسدة .. ومن هنا تكون الإستراتيجية النصية ، التى أراد « دينق » التعبير عنها ، عبر هذه الكتابة السردية ، هي ما أكد عليه فى المقدمة : ( السؤال المهم عندي ، هو هل تعطى هذه القصة ، بإبرازها وجهتى النظر فى قضية السودان وتوضيحها الخرافة التى بنى عليها كل فريق فهم للهوية السودانية ، هل تعطى فكرة عملية مغايرة ، أو نموذجاً مختلفاً يتقارب من خلالها الطرفان / ص ٧ من الرواية ) .. هذه الاستراتيجية النصية ليست ضرورية بالتأكيد عليها كتصور منطقي فى المقدمة ، بقدر ما هي ضرورية يتكشف عنها النصف ، ويفصح بها دون الحاجة لتأكيداها على النحو الذى جاءت به ..

فالرواية تنهض فى الخيال ، ولهذا السبب يصعب وضع مقولاتها فى الواقع ، فذاك شأن الفكر السياسى والعلوم ، ومن هنا توجهنا الإغواءات التى حملتها المقدمة ، ورغب دكتور دينق أن يوجه بها طرائق تفكيرنا فى تلقى النص ، لنراه من خلالها ، لا من خلاله كنص طرف فى علاقة من طرفين ( النص والقارئ ) بما يمثل الطرف الثانى ( القارئ ) من حالة متغيره عكس الطرف الأول : النص ( ثابت ) ، فمن التغيير فى الانسان والزمان والمكان الذى يعيش فيه ، يختلف تأويل هذا القارئ للنص ( كذلك وفقاً لرجعيات القارئ ) .. ولذلك نجد أنفسنا هنا مضطرين للاكتفاء بما يقوله النص ، كما يبدو بصورة عامة ، وهو ما حسمت أمره المقدمة التى قال بها فرانسيس دينق فى بداية هذه الرواية ، إذ عملت على مصادرة التأويل ..!

وكما أسلفنا أن اندماج شخصية الكاتب فى الراوى أسهم فى حالة الالتباس بين مستوى الحكاية ومستوى القول فى « بذرة الخلاص » فهي ككل رواية تصوغ حكاية فتيينها قولاً مميزاً ، لكن ينهض القول فى بثره الخلاص متماهياً فى الحكاية ، بحيث يصبح الفصل بينهما تبيدياً للاستراتيجية النصية ، التى تأسست عليها الحكاية / القول ، وبالتالي تبيدياً للحكاية والقول معاً ! .. ويتأتى ذلك من صعوبة التمييز بين الحكاية والقول ( نتيجة ) لتماهى الخيالى فى حقائق التاريخ القريب بأسماء أماكنه شخصياته ومواقعهم والأحداث البارزة ، والإحالة هنا ليمنى العيد ..

” منذ الفترة التركية ١٨٢١ م حتى أبريل ١٩٨٥ م ” والشخصيات التي لعبت دوراً مؤثراً ، كاثوار راسخة في الأذهان ، بما تشكله من حضور عال الحكاية / القول ، وهو زمن بلا شك طويل ( الزمن الى تتحرك فيه الأحداث : ١٨٢١ - ١٩٨٥ م ) . فبذرة الخلاص تعالج ملابسات هذه الفترة الطويلة ، براوى مهيمن وسرد حر مباشر وزمن تعاقبي ، ترتب على كل ذلك أن أخذت بعد الوثيقة التاريخية السياسية ذات الطابع الفكري ، على حساب عمقها الفني والتكنيكي ..

إن اعتمادت هذه القراءة إستهلاياً بالتوطئة ، جدلية التاريخ والدلالة كآليات تعمل في البنية الحكائية ، محاولة إستنطاقها وسبر أغوارها ، وكشف كنه آليات عمل هذه البنى ، خلال العاطفى الاجتماعى ، أن المشكلة العاطفية ، مشكلة اجتماعية في جوهرها ” كما يقول غالى شكرى في معنى المسألة في الرواية العربية ، بالتالى المشكلة العاطفية ليست فردية ، كما أنها ليست شذوذاً أو إستثناءً وإنما هي ظاهرة حقيقية في المجتمع ، هي مشكلة اجتماعية بالمعنى الواسع العميق الذى يحتوى ويستوعب مختلف الطبقات وفئاتها المتنوعة وهي مشكلة اجتماعية في طريق اتصالها الوثيق ببقية المشكلات التى يروج بها المجتمع .. فالبنية الروائية التى تنهض أحداث « بذرة الخلاص » فيها ، تنهض من موقع اجتماعى فى العاطفى ، كمحظور باكرهات الرق ، وإسقاطات نظام القيم والنظام الدلالى العربى ، الذى يفضل اللون الأبيض .. تتمظهر ملابسات هذا الموقع على المواقع الأخرى ، التى تمثلها البنى الحكائية الأخرى ، ابتداءً بملابسات زواج ( العبد ) رزق من حبيبته العربية ( أمانة ) مروراً بزواج حفيدته ( إرادة )

والدة فارس ، المرفوضة من واقع ثقافى مغاير ، انتهاءً بعسيرة فارس ، الحياتية ، التى حاول خلالها إحداث الانسجام بين هذه المواقع الثقافية المختلفة والنظم الاجتماعية المتباينة فى تكوينه النفسى والاجتماعى والفكرى .

ومن هنا تتعاطى هذه المواقع فى دلالاتها مع عنوان النص : بذرة الخلاص ، كتعبير عن فعل التحرر « الخلاص » والخصب « البذرة » فطرفا العنوان ينهضان فى الاجتماعى ، يتحركان فى النص ، ويتبعان فى مدياته ، كآليات للدمج والتواصل والتماهى ، الذى نوياته « رزق / إرادة / فارس » المحاصرين بفكرة الفتاة القربان ، التى خلصت شعبها حتى يتمكن من عبور النهر العظيم ، هذه الفتاة التى تنهض فى أم رزق ، التى قدمت قرباناً لأجل خلاص شقيقها من الأسر ، لأنه أمل شعبه ، إنها إرادة ذاتها ، التى تتمكن منها حكايا الأسلاف وأفكار المخلص التى يتشكل وفقاً لها فارس ، وهكذا تتطلق استراتيجية العنوان ، لتعمل نوياته فى متن النص ، وبالإحالة لغالى شكرى فى معنى المسألة فى الرواية العربية ، أن الأفكار الفنية الثلاث : الحلم والخيال والمستحيل

، من أكثر الأدوات التعبيرية ، قدرة على نسج الأسطورة الرومانسية فالعلم الرومانسى ليس تفسيراً للأحداث ، أو تغييراً للمواقف ، وإنما هو تجسيد مواز لها ، أى أنها بمثابة المرأة « الحاضرة » لكل ما يدور فى العالم الرومانسى ، أن العلم هنا من عناصر الواقع الرومانسى ، ومن هذا العباطفى ينهض أبطال الرواية ، حيث تشكل فكرة الزواج ، والخصب ، الخلاص ، بما هو ليس خلاصاً من العربى ، بالأفريقى النبيل ، بل فى ذلك الهجين الذى يمزق الوعى الملتبس ، ويفك إلتباسات التاريخ ، ويعيد الذاكرة المنفية إلى موقعها فى الذات المنتمية ، أن واجب كل سودانى أن يسأل نفسه : من نحن كشعب ، وأن يحدد فى ذهنه كل العوامل البناءة ، التى تقرب وتوحد بيننا جميعاً (...) كثيراً ماحاول أن نؤكد على عوامل جزئية فى هويتنا لتعطى الحقيقة كلها (...) إذن لماذا تصر على نصف هوية لايعترف بلها العالم الخارجى ، وتقف مانعاً لبناء وحدتنا فى الداخل / ص ١٨٢ من الرواية إذن « بذرة الخلاص » ، هى قصة التوتر الفكرى والقلق الميتافيزيقى والأسئلة الجارقة المتعلقة بالهوية ، ومعاناة الإنسان فى إسترداد الذاكرة والذات ، فرزق الذى تستهل به هذه الحكاية ، ولد فى الأسر « كانت أمه حبلى به عندما قرر قومها إستبدالها بشقيقها الأسير .. بعد أن وضعت حملها « رزق » أنتزع منها ، فصار « منبتاً » أعيد إنتاجه فى « وسط عربى » وبتر رزق عن والدته ودالات هذا البتر عن الجذور الثقافية والاجتماعية والنفسية ، بكل ما للبتر من محتوى تسفى وقسرى وقهرى عنيف .. هذا الإحساس بالبتر هو ما جعل رزق يتفوق ويحاول فعل شئ يوازى عاله المفقود ، أو يتقاطع معه ..

يتزوج رزق من أمنة التى تشكلت من موقع اجتماعى مشابه له « لون بشرتى كما ترى .. يختلف تماماً عن ألوان بقية أسرتى ، لدرجة يتعذر معها الحكم أنى من جنسهم وعنصرهم / ص ٣٥ من الرواية » ، فأمنة تعاني من كراهية أسرتها للونها الأسود والداها تحديداً ، أو هى تعتقد ذلك وهو ما يدفعها للهروب ، بعد اكتشاف والداها لعلاقتها برزق ، وأثر مجابهة رزق له .. يتزوجان رغم أنف والداها التى يتطلع إلى تزويجها من عربى أبيض اللون .. وهكذا - يجد رزق نفسه ممزقاً بين موقفين اجتماعيين ، والجنوبيين ينظرون إليه كعربى ، فهو « مندكور » تمت إعادة إنتاجه ، وأنبتت عن جذوره « سأل رزق نفسه ، لماذا يعتقدون أنني عربى ، فانا دينكاوى أمأ وأبأ ، ولا أقل سواداً أو طولاً من أى واحد منهم ، فهل يعقل أن يكون لون بشرتى أو تقاطيع وجهى هى السبب / ص ٤٧ من الرواية » . ويتعرف رزق على تاريخه الشخصى عندما تشاء المصادفة أن يلتقى والدته التى نخبره بحقيقته وتحضر مباشرة ، فيحمل معه حكايتها / حكايته وأسطورة الجد المؤسس وروح الأسلاف منذ عبور « النهر العظيم » ، وتقديم القرابين لروح الفتاة الخالدة التى

تتماهى فيما حدث لوالدة رزق ، لتشكّل بعد سنوات طويلة حياة إبنته " إرادة " ، وتصبح خلاصة تجربة التاريخ والأرض والإنسان ، كما يتمثلها فارس المخلص لشعبه ، إبن إرادة ، كخلاصة للتجربة الإنسانية والبيولوجية في السودان « الهوية » ، ففارس الخليط من الدينكا والطور والنوبيين والعرب ، والذي تنسجم فيه كل هذه العناصر بمؤثراتها الثقافية والاجتماعية ، وقدراتها الخلاقة ، يمثل خلاصة القول الذي تأسست الحكاية عليه وتماهت فيه ..

#### \* خاتمة :

هذه الحكاية / القول ( بذرة الخلاص ) ، تمثل قصة الانقسام التي يعيشها عدد كبير من السودانيين ، كعرب وأفارقة في آن ، ويقدر ماهى حالة فصامية ، يقدر ماهى مؤسسة اجتماعية تقف خلف التخلف الرهيب أحد عناصر هذا التخلف الرهيب ، تنحصر في أشكال العلاقة الإنسانية ، بين الأفراد والطبقات والعصور ، ولكن مؤسسة الحضارة تتجاوز هذه الأسطورة وتتخطاها إلى معالم الوجود الإنساني الأكبر في كفاحه البطولي لإكتشاف سر الأسرار ، لإكتشاف معنى حياتنا ، كما يقول دكتور غالى شكرى وفي مسيرة البحث عن معنى لهذه الحياة يمضى رزق ومن بعده إرادة وفارس للإسهام في الإجابة على أسئلة لانتهائية هي لحمة الانقسام وأس الجرح في الرواية والأزمة في الواقع ، ولبنة الهاجس الذي يماسك عمرى ومفاصل القشل السياسى والاجتماعى وإنهيار مشاريع التحديث والتنمية والتقدم وبناء الدولة الوطنية الحديثة في السودان.

---

(\*) هذا المقال ملخص لورقة تم تقديمها من قبل الكاتب في ندوة مركز الدراسات السودانية / الخرطوم .. الختفاء بزيارة

فرانسييس ديتق للخرطوم في العام ٢٠٠٢ م ، قدم الكاتب هذه الورقة ضمن أوراق أخرى تناولت فرانسييس ديتق الفكر والسياسى والكاتب الروائى ، بقاعة اتحاد المصارف الخرطوم - عنوان الندوة : « التنوع والوحدة الوطنية في السودان » .

## قصة

# زمن البضرة والباباي

## ثريا فرح يعقوب

عائنون .. عائنون .. ماخلاص .. أوقف ضرب وهبوطاً .. تلاح على البعيد بياض .. كبياض النار .. المغنى " أنا وأخوى ملوك .. كل واحد أسناننا وحليب أبقارنا .. امتدت الرقاب .. قال .. مافى شمال بدون جنوب .. مافى جنوب وصلنا .. حمدا لله .. ياسلام .. لا أصدق .. بدون شمال. المدينة .. المدرسة .. القطار .. العشاء .. الصبح الرئيس ينيع البيان رقم ٢٠٢٠١ .. عائنون .. المساء .. عمرى .. عمرنا .. عائنون .. عائنون تراصينا كشبه موتى .. نصف عراة .. حفاة .. خيام صغيرة وكبيرة مرقمة .. وزعت علينا أوراق فى مقطورات طويلة عيون زائغة تبحث بين مكتوب عليها رقم الخيمة والعدد.. الوجوه .. عن رفيق ضاع .. أو أين غاب. - دى خيمة بتاعى فى جوانبها علقت أغطية من البلاستيك تحسباً - دى بتاعى أنا .. أمشى بعيد هناك للمطر .. ماذا يعتقدون أكنا نعيش داخل بيوت - يازول أنا ماداير دشمان ما انت اطلع بس مسقوفة !! .. عائنون .. جاعون .. تائهون بدأت - كدى جيبوا ورقة دى خلى إيتا أقرأ.. أصوات المحركات تنذر بالانطلاق صوب المدينة إيتا بقرأ شنودى نمرة " ٥٠ " .. غطتنا سحابة ترابية حمراء .. شعورنا - بالله شوق زول - دى نمرة " ٥٠ " : كلن المغرورة .. كشجيرات فى صحراء قاحلة .. كدى أينويرة .. هنا دى " ٥٠ " دى؟ .. اكتسبت لوناً ترابياً .. اختلط سوادنا بترابنا .. - معلش ياخوى كدى ورى ورأنا ٥٠ دى وين ؟ عائنون .. عائنون .. تأرجحنا يمناً ويسرة علواً مر على الخيام موزعون ..



- كم نفر جوه خيمة دى؟  
- يابت بقولك الحليلى ..

- خمسة ..  
- دى .. لا .. دى .. لا .. ياتو بقى ؟!

- ياو دى خمسة بطانية .. خمسة كباية ..  
- دى ياها .. دى الحليلى الصغىرى ..

- خمسة صحن .. خمسة قماش ..  
- شوق يمه دى بالله .. ماتقول جناكرزون !!!

- وينو أكل ؟ ياناس أنو أكلو .. منو قال ادو  
- أزلت بالمدينة ياچارتى .. عشر سنوات منذ  
- رحيلا وهروينا من المدينة .. صوت ( العتاله )  
- أكل ده بعدين اسكت ساكت بس ..  
- صوت أبواق سيارات أخرى .. وقف صوب  
- المبني الوحيد .. يسطع سقفه المعدنى مع ضوء  
- الشمس .. رجال يحملون على ظهورهم جوالات  
- "الأونقا " دقيق الذرة الشامية الصفراء ..  
- عدى على خيمتنا موزع .. بسكويت .. مصنوع  
- من دقيق القمح .. وعلب سربين .. وقطعة خبز.

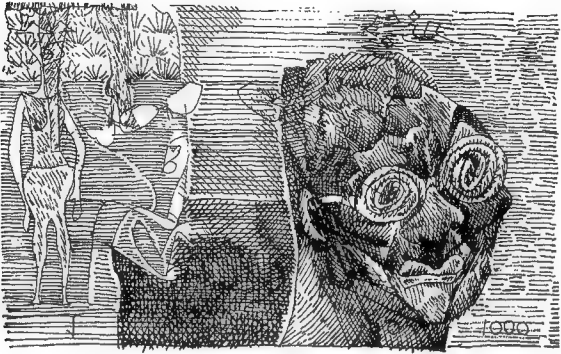
- بكزه صباح بدرى لازم تكونوا جاهزين لأنو  
- مافى أكل بجيوا لحدى مكان بتاك .. تسمع  
- هسوت صفاره .. تمشى تقيف فى الصف ..  
- صف بتا " نسوان وعيال براو ورجال براو ..  
- بعدين بليل كمان فى صف بتاع عشاء .. أيقظنا  
- صوت " الصفاره " المتكرر .. بعدا " وقربا " ..  
- أسرعنا .. وجدت نفسى على مسافة بعيدة من  
- المرمى وبدا الزحف البطئ

- عايزه أمك أنا حا أرسل أجيبها ..  
- حضرت الأم وقامت بالسهرة وخدمة ابنتها "   
- النفساء "

- ياأمى انت ماتخلّى البنت الشغالة تساعدك ..  
- يابتي أخير أسوى خدمتى براى ماقاعددين  
- يفهموا حديثى ..

- فى مرة قالت ..  
- يابت ناولينى " الحليلى " الصغىرى ديك ..

- دى شنو هليلى صغىرى دى؟  
- أسرعنا .. وجدت نفسى على مسافة بعيدة من



الرمى وبدأ الزحف البطئ .. حملوا أواني الطبخ الألومنية الكبيرة " الكذرونات  
 - وصلنا ؟ .. أو الحيللات .. لا يهم .. يضربون عليها بعضى  
 - شجر الحنا غليظة .. أطلقوا الزغاريد وبدأ الهتاف يخرج من  
 - وصلنا ؟ .. الحناجر .. يسقط التوطين .. يسقط المتعهدين ..  
 دخلت أحمل كل مسود الإقباثة .. الجبنة تسقط الهيئات الدولية .. الأرض أرضنا .. تحيا  
 الدنماركى .. التونة الصينية .. الطيب الهولندى البقرة والبايى .. إتجهوا ناحية الساحة ..  
 المجفف الدقيق الأمريكى . العائدون ياكلون رقصوا .. غنوا .. شين شين أنا بقى شين شين  
 ويشربون ليلاً .. يرقصون .. يققون .. ياكلون .. مطر ضربوا أنا .. شمس حرقوا أنا .. أنا  
 يرقصون .. و.. يرقصون .. يهتفون .. تحيا شين .. شين ..  
 منظمات التوطين .. فى ليلة لم يجدوا الرغبة فى بلد تاي .. وطن تاي  
 الرقص .. تسلل العائدون نحو حكام الهيئات إيتا أبا .. أنا مالو  
 الدولية .. فى ليلة مقمرة جلسوا ينتظرون سماع يتمايلون .. يتخطبون بأجسادهم وخبطاً على  
 " الصفارة " للعشاء .. طال الوقت .. بدأ الهمس أعمدة الخيام .. صباحاً حملوا معاويلهم فى  
 والتحرك الفردى بين الخيام .. أكل مافى .. أكل مجموعة نسائية تحمس للذهاب وسؤال  
 مافى .. مسئولين وعدن يخبر مفاده خلو المخازن تحيا البقرة والبايى ..

## شجراً نسير إلى ذاتنا

شعر

عثمان البشري

طالت الشمس  
أم الغصن الذي إستظللته ، مالت به الريح  
ويقظة.. للحياة مدارنا طيراً.  
فأنقضى سره الزمن المفرق  
والحرية الكبرى دم ، اللحظات  
بيننا خطأً فحظاً.  
أطفالاً : تنادى الشمس  
عهدى بك الأيام  
للخبز البسيط..  
سوف تعود ذاكرة الليالي  
وللأحباء ..  
وينقضى عنا زمان الغائبين.  
الذين إذا تعبنا فى الذهاب المر  
أترى نغيم ما بداخلنا  
أهدونا مناديل النعاس المصطفى..  
للحظة؟! فى الأرض ما يدعو ، بأن نحيا لنحيا  
فنحن ، سامرنا وميض الروح  
أو نموت  
سافرنا على ماء الحقيقة  
فنحن لانغيم مت على الأرض  
وتعمدنا بروحينا .. خفافاً كالغزالات ،  
ولكننا نجملها  
رقصنا فوق تيه الكون ؛  
بما يرضى العصافير  
إبراقاً  
وأراء الصغار

## العودة

### قصة

#### مصطفى قرتق

"أمايو .. أمايو .. أمايو .. أمايو .. أمايو .. أمايو ..  
 ماذا ؟  
 لماذا لاتحادثنى ؟  
 ماذا ؟  
 أمايو .. أمايو ؟  
 ها .. ها .  
 هل أنا فعلت أى شئ خطأ ؟  
 لا .. لا .. لا شئ  
 إذن لماذا تحادثنى ؟  
 تركتني وحيداً  
 لم أستطيع هل تريد أن تتحدث طول الليل ؟ لا . أنت لست متعباً ، أعرفك ، لقد تغيرت فى  
 أمايو أمايو .  
 أجيبني . قل شيئاً ؟  
 يبدو أنى كنت فى حاجة للمشى .  
 ألا تخاف المطر ؟  
 لا .. أحبه . أريده يغسلنى .

تغسل نفسك بمياه المطر .  
 نعم فى مياه المطر .  
 لأنك تشعر بذنوب تريد أن تتطهر منه ؟  
 لا .. أنا نظيف ، وأحب أن أكون نظيفاً دائماً .  
 لا .. لا أصدقك ، منذ عدت من باريس لم تعد  
 تشبه أمايو الذى كنا نعرفه  
 كل شئ تغير فيك : طريقة كلامك ، نظراتك ،  
 طريقة مشيك ، كل شئ ، حتى طريقة تفكيرك .  
 لا .. لا .. أنا أمايو ، لا أزال ، لم يتغير فى شئ  
 .. لكنى أحس بتعب .  
 لا . أنت لست متعباً ، أعرفك ، لقد تغيرت فى  
 كل شئ . حتى قلبك تغير .  
 يارا .. أنت .  
 لقد نسيتنى ، نسيت قريرتك . وأهلك . فى  
 مدرستك فى باريس كنت لاتستطيع أن تذكر أن  
 أمك امرأة سوداء عجوز سوداء ، تجلس فى

سوق كونيو كونيو هذا عيب .. أليس كذلك؟  
يارا ، هذا عدلين لقد أخطأت في حقى .

قلت الحق . أعرف ما أقول ، أيضاً فى باريس  
تعرفت على عدد كبير من البنات ، بنات بيض .  
أكثر جمالاً منى ، أليس كذلك .

يارا .. صدقيني أمانو لايفعل هذه الأشياء ،  
يارا أنا لاأزل أحب بلدى ، أحب شعبي وأهلى  
أحب أمى ، أحبك أنت .

قلت تحبني ؟  
نعم ، أحبك .

لكننى سوداء يا أمانو ؟

لقد اعتدنا أن نلعب معاً تحت ضوء القمر ،  
نسبح فى النهر الصغير ، ناكل معاً ، كنت  
أعاقب الأشرار الصغار الذين يتحرشون بك ،  
تحت الشجرة الكبيرة ، فى حديقة انقرية ، ألا  
تذكرين ذلك يا يارا ؟

نعم أذكر يا أمانو .

تلك أيام جميلة ، لاتنسى .

نعم ، بكل تأكيد ، ياأمانو "

نعم .

أمانو ؟ صف لى باريس ، ماهى ؟ مدينة كبيرة  
.. صحيح ؟ أتمنى زيارتها .

نعم ، يارا - باريس مدينة كبيرة ، كبيرة جداً ،  
الناس هناك من كل مكان ، سكانها خليط ،  
لاتمييز بين الأسود والأبيض ، كل الناس تعمل  
معاً ، لافرق بين رجل وامرأة فى الشوارع بعض  
الناس تسرع فى مشيها صورة باريس صدمتني  
فى اللحظات الأولى لوصولى لها ، الشوارع  
فى المساء تسبح المدينة فى بحر من نور ، هههه  
المكاتب تعمل فى الليل ، عمل ليلى ، هناك دور  
سينما كثيرة ، هناك أيضاً مسارح ، أندية ليلية  
كثيرة ، أماكن اللهو والترجيع عن النفس ، أيضاً  
كثيرة : عروض مجانية ، أفلام جنسية ،  
مجتمعات تحت الأرض ، عصابات سرقة ونهب ،  
مدمنو الخمور ، قتلة وسفاحين ، متسولين ،  
عاهدان ، و ... و ... و .... نعم صفوف من  
البنات الجميلات ينتظرن فى الشوارع

لاصطياد الرجال ، نساء من كل الأعمار ، حتى  
بنات المدارس تقف في الشوارع لهذا الهدف ،  
نعم ، هذه هي باريس مركز العلم والحضارة ،  
أرض المعرفة والفنون والنوق الرفيع ، أرض  
العلوم والحضارة . نعم هذه هي باريس اليوم ،  
كل شيء في واحد ، كل شيء الباريسيون البيض  
والسود شيء واحد ، كل شيء في واحد ، كل شيء  
الباريسيون البيض والسود شيء واحد ، لتمييز  
يارا لو أعطوني كل باريس هذه مقابل قطعة أمي  
الصغيرة ، لما قبلت .  
أماو . لقد أعجبتني ، أعجبتني .  
هذا هو وطني ، بلادي ، بأرضها وأنهارها ،  
وأشجارها وجبالها ، هذا هو شعبي ، أهلي ،  
كل شيء هذا أحبه ، وأريد أن يقف معي الآخرون  
.. لمساعدة أهلنا وشعبنا لنبنى بلادنا ، هذا هو  
مايشغلني الآن ولاشيء غيره يايارا .  
أنت قوى ، أقوى من جنود هذه الأشجار ، لا

أستطيع أن أعبر لك عن مشاعري كما فعلت أنت  
، لكن أشعر أنك ستعمل عملاً طيباً كثيراً وكبيراً  
، نعم أماو .. هذا ما أشعر به . لذلك أحبك ،  
أحبك ، أحبك .  
هذا جميل .  
هل تحب المطر  
نعم ، أحبه  
ألا تخاف منه .  
لا ، على الإطلاق  
لأنك تشعر بذنب تريد أن تتطير منه ؟  
لا أنا نظيف وأحب أن أكون نظيفاً دائماً  
كنا مرة كاللبن والعسل  
لازلنا كذلك ، ياصاحبة الأسنان البيضاء .  
لازلنا كذلك ؟ ياصاحب العيون المتوهجة ؟  
نعم لازلنا كذلك  
أحب المطر أحبه كثيراً .

## وقفة على براثن الزمن اللامألوف

شعر

السؤال محمد الحسن

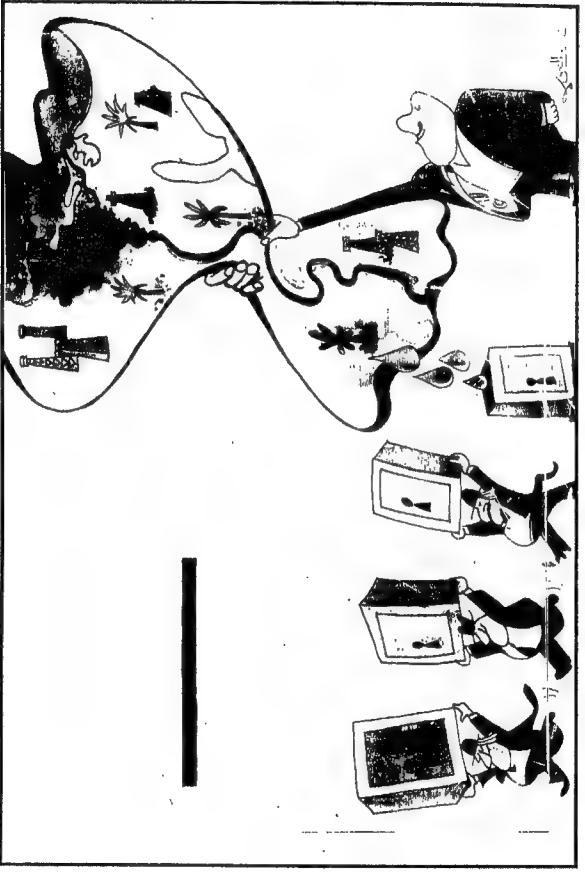
فامتعض الصفصاف والورق البرى	ليس إلا أريحية الانتفاء للصنوبر
نادينا ما رد	للسنوبر مهجة تعتنق الرحيل
أصدانا ماصد	للرحيل أنا
واعمورية	وأنا أرض أممت حزن هذا العالم الهمجى
تجثو على اللبن المراق مدائن الأسفلت	فكث وثاق العشق بالشط
والوجع الثقيل	فاندلق الصهيل
ذكراك يا أرض أنها قوافل الكاكوا تبتكر	ليس إلا الراعنين تمرنوا على ضحك النهار
التالف	تجزأت أوصالهم .. صلبوا
تألف فيك المساءات المعتقة بالخمر	ومافتى النبيل هو النبيل
تبتهج كل الأزقة	حزن يحتل روح الأرض يخترع النساء
تتطفئ برهة الأزقة	مواطننا
يندمل فجأة الحضور	وحل على الوقت اندلق



للحزن فيك اعتماد الشمس في أوردة النبات  
محبولا على فرح البنات العابرات  
المتراعات بالشذى  
والمدى تفاحة ممنوعة فك اشتباكها بالخطأ  
احتاج آدم من جديد  
احتاج أن أدخل في المدى  
امتطى خصر حبيبتى حتى مشارف قرىتى  
من أطفأ هذه القرية في جسدى  
من أطفأ الإحساس في الزبد  
واكبدي  
أى المسافة بينى بين المذبحة  
مذبوح لكن رأسى لم يقع  
أى العلاقة بينى بين المجرحة

مجروح بيد أن الجرح لم يهادن مرة  
ما ذاق طعم التنازل ما ركع  
طوبى له  
للفراشات يرفضن الختان  
يقسمن أن الله ما جز البنفسج  
اقتطع جسد القصائد ..  
صوت :  
وطنى توضاً من نشيج العمر التزم الركوض  
عيناك أم تلك التى باعتنى للغرباء  
زجتنبى فى تجاوىف السكوت  
صوت ثان :  
الصنوبر أمراء جاءت فى اتصالك بالبحر  
فعلام ترحل فى الشجن  
ظلمنى يوم لا ظل إلا ظلك ياوطن





# على قمر أعود إلى تراب

شعر

على الكامل

أحصى عيون المخبرين	على شمس أعود إلى تراب
وجوه الراحلين	أغرس نخلتي
ثم أنهض راحلا وحدي	وأطير من رمل
إلى ظل بعيد	إلى طين
سفر على عجل ، أنا	إلى بعض الكتابة.
رحلة لا تنتهى ....	لم يكن صوتي فقيرا .
حقائبي ، زيد على بحر	أو رماديا كسجني.....
رملاً تراقصه الرياح	لكنني أخشى رحيل الظل ...
سفر على مهل ، أنا	خاتمة القصيد.
قصة لا تكتمل	حدثوني مرة عن ألف باب
صوت يفيض بكاراة الطرقات	وأنا أحاول باب أمي
يمنحها صغاراً أشقياء	



## هل اللغة العربية لغة مقدسة؟

شريف الشوباشي

## تقديم

أثارت دعوة الكاتب شريف الشوباشي في كتابه « لتحيا اللغة العربية ، يسقط سيبويه » حواراً ساخناً في الحياة الثقافية المصرية ، مازالت أصداءه مترددة وسجاله مفتوحاً . فقد هاج عليه « حراس الضاد » متهمين الكاتب والكتاب بالسعى إلى تدمير اللغة العربية ومن ثم إلغاء « هويتنا » العربية ، تنفيذاً لمؤامرات خارجية وخطط استعمارية أجنبية .

أما أنصار التجديد والتقدم فقد أيّدوه في دعوته ، ذاهبين إلى أن اللغة العربية ملك لأهلها - كما قال طه حسين - وأن واجبنا تجاهها هو تطويرها لمسيرة العصر ، رافضين الربط المغلوط الذي يقيمه التقليديون بين اللغة العربية التي يتكلم بها الناس ( العرب ) وبين القرآن الكريم ، بهدف مصادرة أي تطوير أو تجديد أو « مساس » باللغة ( ومن ثم المصالح ) .

ومساهمة من « أدب ونقد » في هذا السجال الحى ( الذى يتعدى طابعه اللغوى إلى رمز للمعركة السياسية فكرية راهنة ) ننشر ، هنا ، فصلاً من أهم فصول الكتاب بعنوان « هل لغتنا العربية مقدسة ؟ » لنفتح حوله حواراً رصيناً جاداً لمن يريد السجال الرفيق . وكما ننشره تحية لجهود ذلك الكاتب الشجاع فى هذه القضية الحساسة الشائكة .

« ح . س »

## هل اللغة العربية مقدسة ؟

من المؤكد أن اللغة العربية تدين باستمرار وجودها حتى بداية القرن الحادى والعشرين للقرآن الكريم ، فلولا القرآن لما ظلت العربية لغة متماسكة يتحدث بها أكثر من ٢٧٠ مليوناً من البشر فى العالم أجمع .

ومن هنا فإن علاقة اللغة بالدين من أخطر القضايا وأكثرها حساسية ، وقد أسهمت بعض الأفكار الجامدة التى تقف بالمرصاد فى وجه أى تطور إلى تحنيط اللغة وعزلها عن مجارة العصر . وتصب هذه الأفكار فى قالب واحد وهو الربط المباشر بين العربية والدين .

ويزعم أصحاب هذه الأفكار أن العربية ليست فقط اللغة التى نزل بها القرآن ، ولكنها لغة الدين ذاته وبالتالى فهى محاطة بقدسية خاصة ترفعها إلى مرتبة تجعل المساس بها نوعاً من أنواع الكفر . ومن هذا المنطق ظهرت نظرية تصف اللغة العربية بأنها لغة « توفيقية » أى أنها منزلة من السماء وبالتالى فهى متوقفة بجوهرها عن أى إضافة أو حذف أو تعديل بيد البشر .

وفى مراجعة هذا التيار ظهرت نظرية أخرى ساندها أصحاب العقل تقول إن العربية مثلها مثل باقى لغات العالم هى لغة « اصطلاحية » أى أن الناس اصطلاحوا على كلمات ومعان من واقع ثقافتهم وتجاربهم المتراكمة ووضعوا قواعد لضبط لغتهم .

وفكرة قدسية اللغة وانتمائها إلى عالم يسمى فوق مستوى عالم الإنسان قديمة قدم التاريخ . فالمصريون فى عصر الفراعنة كانوا يؤمنون بالإله تحت رب الحكمة والكتابة ، وكانت اللغة المصرية القديمة تكتب بخطوط ثلاثة هى الهيروغليفية والهيروغليفية وظهرتا فى توقيت واحد تقريباً نحو ٣٢٠٠ قبل الميلاد ، ثم ظهرت الديموطيقية فى نحو القرن السابع

قبل الميلاد.

وكان أهل مصر يعتبرون كل هذه الخطوط واللغة نفسها هابطة من السماء وأنها هبة من الآلهة . وكان المصري يرمز إلى اللغة بتعبير مدو نثر ومعناها كلام الآلهة . وكانت الفناعة الراسخة هي أن الإنسان لاعلاقة له باللغة ولم يخترعها ولم تتطور أو تتبلور ولكنها هبطت من القوى الفوقية جاهزة للاستعمال دون تغيير أو تبديل.

ومن المؤكد أن كهنة آمون وحاشية فرعون ساعدوا على ترويح هذا الاعتقاد . وكان الهدف هو تكريس الكهنوت المسيطر على عقول أبناء الشعب البسطاء وإجبارهم على تبجيل اللغة ، ومن ثم تبجيل الطبقة العليا المكونة من الكهنة وحاشية فرعون الذين يعرفون أسرارها دون غيرهم ، والخوف منهم واعتبارهم حملة المعرفة المطلقة والوحيدة على وجه الأرض.

وفي سومر التي كانت تقع في جنوب بلاد ما بين النهرين ( العراق حاليا ) والتي ظهرت فيها حضارة شبه متزامنة مع بداية الحضارة المصرية ، كان الشعب يؤمن هو الآخر بأن اللغة السومرية مقدسة.

ويختلف العلماء إلى الآن حول الحضارة التي ظهرت فيها الكتابة أولا أهى مصر أم سومر . لكن المؤكد أن الحضارة المصرية كانت أكثر تطورا ونضجا وتركت آثارا مازالت تبهى الإنسانية.

وأيا كان الأمر فإن السومريين كانوا مقتنعين تمام الاقتناع بأن الآلهة قد منّت عليهم بلغة يتحدثون ويكتبون بها ، وأنه لولا إحسان الآلهة عليهم لما استطاعوا الكتابة ولا التفاهم فيما بينهم.

وهناك حضارات أخرى قديمة ظنت كل منها أن لغتها نزلت من السماء وأنها ليست من وضع الإنسان الذى يستخدمها . فالذين روجوا لفكرة قدسية اللغة العربية لم يأتوا بجديد ولكنهم ساروا على نهج العديد من الحضارات القديمة.

\*\*\*

وكل هذه الأفكار حول قدسية اللغة لا أصل لها فى القرآن ولا فى السنة . فهل يفهم من

أى كلمة فى القرآن أو السنة أن العرب هم أفضل الشعوب ؟ وهل يفهم من أى كلمة فى القرآن أو السنة أن العربية هى أفضل اللغات ؟ وهل هناك أية إشارة إلى أنه يتحتم على جميع الناس تعلم اللغة العربية ؟

فالقرآن نزل بالعربية حتى يفهمه أهل الجزيرة العربية التى هبط الوحي على أشرف زبنائها وهو سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم . واستخدم القرآن الكلمات والتراكيب المفهومة من أبناء هذا العصر وهذه البقعة من الأرض ، والذين آلت إليهم مسئولية نشر الرسالة ، وهو ما فعلوه بأمانة بعد الرسول صلى الله عليه وسلم فى عصر الخلفاء الراشدين ثم الأمويين ثم العباسيين فى عصرهم الأول . والقرآن نزل لكل أبناء البشر فى كل بقعة من بقاع الأرض . لكنه هبط فى مكان وزمان محددين فكان لابد من أن يفهمه العرب أولا . يفهمونه باللغة التى يعرفونها وبأمثلة من البيئة التى يعيشون فيها .

فجاءت أمثلة القرآن بالبقرة والناقة والصحراء وغير ذلك . وكان من الممكن أن يعطى القرآن أمثلة بالطائرة والأقمار الصناعية وناطحات السحاب مثلا . لكن أهل الجزيرة فى ذلك العصر كانوا سيعجزون عن إدراك معنى هذه الأمثلة فينتفى الغرض الأول من التنزيل ، وهو استيعابهم لمعانى القرآن وإيمانهم به . ولو نزل القرآن باللغة الآرامية مثلا لما فهم معانيه أهل مكة والجزيرة .

والقول بأن العربية لغة « توفيقية » أى منزلة من السماء ، وبالتالى فهى لغة مقدسة لايحوز المساس بها ، هو قول يناقض فى رأى صحيح الدين الإسلامى . فلو كانت العربية مقدسة وتسمو فوق كل لغات العالم لكان العرب قادرين من خلال استخدام هذه اللغة البلوغ إلى ما يبلغه القرآن من إعجاز . فالعرب فى عصر الدعوة كانوا متمكنين من العربية تمكنا مددها ، وكان بينهم ملوك البلاغة والبيان من فطاحل الشعراء والرواة . وقد تحداهم القرآن فى أكثر من آية أن يأتوا بآية واحدة مشابهة لكلام الله فعجزوا عن ذلك .

فقال تعالى :

" وإن كنتم فى ريب مما نزلنا على عبدنا فأتوا بسورة من مثله " ( البقرة ٢٢ )

" أم يقولون افتراه قل فأتوا بسورة مثله " ( يونس ٣٨ ) .

" أم يقولون افتراه قل فأتوا بعشر سور مثله " ( هود ١٣ )

ولو كانت العربية مقدسة فما الذى أعجزهم ؟ لو كانت اللغة مقدسة وهابطة من السماء لكان الإعجاز فى ذاتها ، ولكان العرب قادرين بالتالى على الإتيان بمثل ما جاء بالقرآن . لكنهم فشلوا فشلا ذريعا . فالإعجاز إذاً فى القرآن وليس فى اللغة .

وقد وقعت معجزات ذكرها القرآن من أهمها قصة عصا موسى ، التى التهمت ماجاء به سحرة فرعون . فهل يمكن أن نعتبر عصا موسى مقدسة ، وأن كل عصا فى الدنيا تنسحب عليها صفة القداسة ؟ بالتأكيد لا ، فعصا موسى كانت مجرد أداة لمعجزة أرادها الخالق . لكن المعجزة ليست فى ذاتها . كذلك فقد كانت العربية أداة لمعجزة القرآن .

وقد أدرك العرب منذ البداية أن القرآن ، وإن كان بالعربية ، إلا أنه ليس من لغتهم وكانوا يقولون : ليس بنثر وليس بشعر . وقال أنيس الغفارى وهو شقيق أبو ذر : عرضت القرآن على السجع والشعر والنظم والنثر ، فلم يوافق شيئا من طرق كلام العرب .

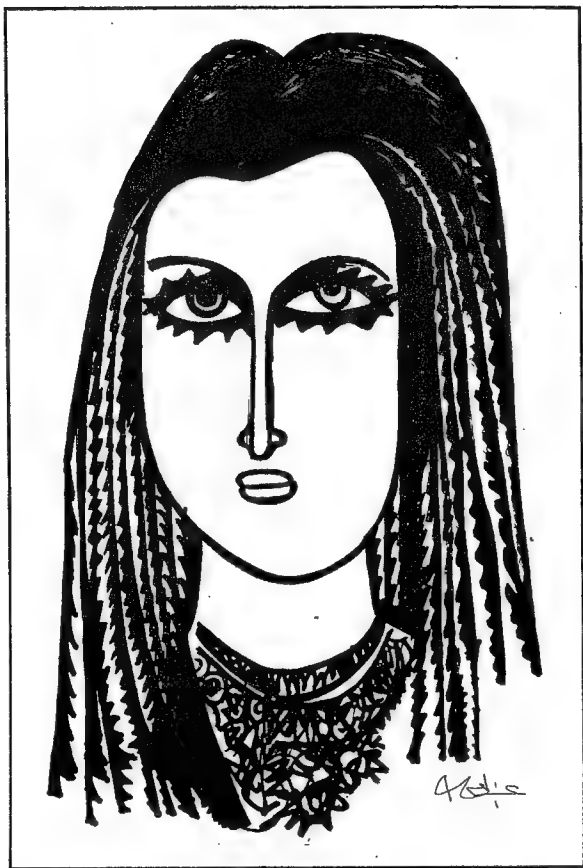
هذا مع أن القرآن استخدم المفردات المعروفة لأى عربى فى البداية آنذاك وكان مفهوما تماما للجميع . لكنه جاء بشئ غير موجود فى اللغة ولم يستطع أحد تقليده وقتها أو بعد ذلك .

وكل هذا يؤكد لنا إن الإعجاز ليس فى اللغة العربية وإنما فى القرآن وحده . فكيف نقول إن العربية لغة مقدسة ؟ ومحاولة إحلال الإعجاز القرآنى فى اللغة التى نزل بها هو خلط لايسانده المنطق ولاصحيح فهم الدين . لقد نزل الدين الإسلامى لكل البشر فى كل مكان وزمان . وكان من الممكن أن ينتزل بالتالى بلغة غير العربية . وكان إعجازه عندئذ سينبع من ذاته وليس من اللغة التى نزل بها .

ولو كانت العربية لغة مقدسة لكان الدين الإسلامى للعرب وحدهم وللذين يجيدون لغة الضاد دون غيرهم من البشر . وهذا يناقض صلب الدين الإسلامى الحنيف . ولو كانت العربية مقدسة فإن من لايفهمها لا يكون مسلما كامل الإسلام والإيمان .

وهذه الفرضية تخرج من زمرة المسلمين الغالبية العظمى من الشعوب الإسلامية ، كما أنها إجحاف لمئات الملايين من المسلمين الذين لايجيدون العربية .





فقد دخل الإسلام فى حياة الرسول صلى الله على وسلم أناس لا يعرفون العربية فتقبلهم النبى دون أن يثير مشكلة اللغة وعجزهم عن فهمها . بل إن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يعتبر هؤلاء مسلمين على درجة متساوية مع العرب الناطقين بالضاد . ويقول الحديث : « لافضل لعربى على أعجمى إلا بالتقوى » ، ولم يقل بالنسب أو العرق أو بمعرفة اللغة . ولو كان الرسول صلى الله عليه وسلم يرى فى العربية لغة مقدسة منزلة من السماء لكان من المنطقى أن يعتبر من يتحدث لغة أخرى كافرا وعاصيا لأوامر الله ، ولكان العربى فى هذه الحالة فوق كل البشر لأنه يتحدث اللغة المقدسة.

ولو كان صحيحا مايقذف به البعض فى وجوهنا من قدسية اللغة العربية لرفض رسول صلى الله عليه وسلم ، وهو أدرى بمشئته الخالق ، أن تترجم معانى القرآن إلى أى لغة أخرى . وهناك رواية معروفة تناقض ذلك حول سؤال سلمان الفارسى عن أبناء جنسه الذين لا يفهمون العربية : هل يترجم لهم القرآن أم لا . وكان سلمان متحرجا من ذلك فاستفتى الرسول صلى الله عليه وسلم وأجابته محمد صلى الله عليه وسلم بأن عليه أن يترجم لهم معانى القرآن بلغتهم حتى يفهموه.

ولو كانت العربية لغة مقدسة لابد لكل مسلم من إجادتها كشرط مسبق لدخوله الإسلام ولاكتمال إيمانه ، لفرضها الرسول صلى الله عليه وسلم على غير العرب . وهو ما لم يحدث . ولو فعل الرسول صلى الله عليه وسلم ذلك لانتحصرت الدعوة فى العرب وحدهم وانتفى بالتالى الغرض الأساسى منها . لكن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يدرك تماما أن اللغة ماهى إلا أداة لتوصيل الرسالة السماوية إلى بنى البشر ، وحرمان الفرس أو غيرهم من فهم معانى القرآن يجعل الإسلام دين الخاصة كما هو الحال بالنسبة للديانة اليهودية . فاليهود لا يسعون إلى نشر دينهم بل يتحفظون على أى شخص راغب فى اعتناق اليهودية.

وهذا عكس منطق الإسلام الذى كان الرسول صلى الله عليه وسلم أمينا عليه فسمح لسلمان أن يترجم معانى الآيات إلى الفارسية.

\*\*\*

وبعد انتشار الدين الخفيف بسطت الدولة الإسلامية نفوذها على أراض شاسعة تغطى

أجزاء كبيرة من آسيا وإفريقيا وأوروبا : وقد تبنت بعض شعوب هذه البلدان اللغة العربية كمصر والشام والعراق ودول المغرب العربي . لكن غالبية الشعوب التي دخلها الإسلام ظلت متمسكة بلغاتها الأصلية . وهذا الذي يفسر أن غالبية المسلمين اليوم لا يجيدون العربية . ولم تخطر على بال الفاتحين العرب فكرة فرض العربية على الشعوب التي خضعت لدولتهم ، وهذا دليل على أن فكرة قدسية اللغة لم تكن مسيطرة على الأذهان في العصور الأولى للدولة الإسلامية .

واليوم فإن غالبية المسلمين في الأرض لا يعرفون العربية . ومع ذلك فإنه لا يمكن التشكيك في إسلامهم وفي صحة إيمانهم . بل إن نسبة المسلمين غير العرب أكبر كثيرا من نسبة العرب المسلمين ، فحسب آخر التقديرات هناك اليوم في العالم ١٫٢٥ مليار مسلم في حين أنه لا يوجد أكثر من ٢٤٠ مليون عربي تعد العربية لغتهم الأم ، من بينهم أكثر من عشرة ملايين من غير المسلمين . أي أن نسبة المسلمين الذين تعد العربية لغتهم الأم تمثل ١٩٫٢٪ من مجموع مسلمي العالم .

وبحسبة بسيطة فإن ٨١٪ من المسلمين لا يعرفون اللغة العربية التي نعتبرها نحن العرب الركن الأساسي للدين . لكن هذه النسبة لا تمثل التوزيع اللغوي العربي . فالإحصائيات تدل على أن نسبة الأمية في العالم العربي تصل إلى نحو ٥٠٪ . ومعنى هذا أن نسبة المسلمين الذين يجيدون اللغة الفصحى ٩٦٪ ، أي أن أكثر من ٩٠٪ من المسلمين يجهلون اللغة الفصحى . التي نعتبرها نحن العرب الركن الأساسي للدين . كذلك فهناك فقهاء تعمقوا في الدين وهم لا يجيدون العربية إجادة حقيقية مثل أبي الأعلى المودودي والخميني ، حتى وإن كنا لا نتفق معهما في نظرتهم إلى الدين ، وغيرهم كثيرون .

وبالتالي فإن الربط بين الدين واللغة له حدود ولا يمكن أن يكون ربطا مطلقا . وهناك في أندونيسيا وماليزيا والهند وإفريقيا وغيرهم مئات الملايين من المسلمين الذين لا يمكن التشكيك في تقواهم وفي صدق إيمانهم ، لكنهم لا يعرفون من العربية سوى بضع آيات قصار يحفظونها عن ظهر قلب وكثيرا ما لا يفهمون معناها بدقة . وفي مسابقات تلاوة القرآن الكريم يفاجأ كبار الشيوخ من العرب بشباب من بلاد إسلامية غير عربية يقرأون القرآن

دون أقل خطأ وينطق جميل ، لكنهم عندما يتحدثون إليهم بالعربية لا يفهم هؤلاء الشباب شيئا ويلجأون إلى مترجم للتفاهم مع الأساتذة المتحنيين.

وقد مرت بتجربة شخصية زادت اقتناعي بذلك عندما أشرفت في باريس على عدد مجلة رسالة اليونسكو، والذي تم تخصيصه بالكامل للإسلام عام ١٩٨٠ بمناسبة مرور ١٤٠٠ عام على الهجرة النبوية . وقد طلبت بهذه المناسبة من الأستاذ حميد الله ، وهو هندي الجنسية ومن كبار المتخصصين في الإسلام ، كتابة مقال لإدراجه بالمجلة . ولهذا الرجل ترجمة شهيرة لمعاني القرآن باللغة الفرنسية. ولم أكد أصدق أن هذا العالم الكبير في شئون الإسلام لا يستطيع فهم العربية ، وأسألته كيف ترجم القرآن فقال إنه يعرف القواعد الأساسية للغة واستعان بكل الترجمات السابقة للقرآن بعدة لغات ، وفي العديد من البلاد الإسلامية يوجد حفظ للقرآن الكريم قادرون على ترتيله أو تلاوته دون أدنى خطأ . لكن المفارقة أن الغالبية الساحقة لهؤلاء لا يفهمون معنى ما يقرأون ، وقد سألت بعضهم في هذا فقالوا إنهم يفهمون المعنى الإجمالى لكل آية نظرا ، لأنها مترجمة بلغاتهم ، لكنهم عاجزون تماما عن فهم الكلمات ولا المفردات العربية التي تتشكل منها آيات الكتاب الكريم .

فالقول بأن كل المسلمين يجيدون العربية هو قول زائف يروج له بعض الذين يدافعون عن نظرية قدسية اللغة العربية . ولم يبدأ منطق تقديس اللغة ورفعها إلى مستوى المحرمات التي لا يجوز المساس بها في الظهور إلا بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم بسنوات طويلة. وكان الدافع وراء هذا المنطق البعيد عما جاء به محمد صلى الله عليه وسلم هو المزايدة والغلو في كل شيء.

ومن المؤكد أن عرب الجزيرة كانوا مؤهلين نفسيا لتقبل فكرة قدسية اللغة . فالهالة التي كانوا يحيطون بها اللغة والبيان وأهميتهما المحورية لديهم في الجاهلية وعصور الإسلام الأولى لعبت دورا كبيرا في تثبيت فكرة قدسية اللغة . ويدل ماوصل إلينا من الشعر الجاهلي أن أعلى الفضائل في سلم أولويات العرب آنذاك تنبع من مصدرين : " الأول هو الشجاعة والفروسية والثاني هو الفصاحة.

وكانت صفات الشجاعة والبطولة قاسما مشتركا أعظم مع غالبية، إن لم يكن كل،

المجتمعات القديمة حيث كانت القوة هى الوسيلة الأولى لبسط السيطرة والحصول على المكتسبات وقد بحث علماء الأنثروبولوجى والاجتماع كثيرا ولازالوا فى أصل الحروب والعنف عند بنى البشر . وأيا كان الأمر ، فإن العرب لا ينفردون بوضعهم الشجاعة فى أعلى سلم أولويات مفاخراتهم.

أما الصفة الثانية التى كانت لاتقل أهمية عن الأولى عند العرب وأقصد بها الفصاحة والبلاغة فهى خاصية نادرة التواجد فى المجتمعات القديمة . ولا أعتقد أن هناك مجتمعا فى التاريخ البشرى اهتم بالبلاغة مثل العرب . ولتأكيد هذا المعنى وصف الشيخ محمد عبده البلاغة بأنها « سيدة علوم العرب » . ولم يقل سيدة آداب أو فنون العرب.

صحيح أن الحضارة اليونانية القديمة كانت تولى هى الأخرى أهمية محورية للبلاغة ولكن بمفهوم مختلف . فالبلاغة عندهم كانت تقوم على المعنى أكثر مما تقوم على التلاعب باللغة . كانت تقوم على الإقناع المنطقى أكثر مما تقوم على سحر الكلمات وتنميقها.

ومن المعروف أن السوفسطائيين كانوا يشتهرون بقدرتهم على إقناع أى شخص بفكرة معينة . وعندما يقر باقتناعه بها يقوم نفس الذى أقنعه بالرأى الأول ، من خلال حجج مختلفة . بإقناعه بعكسه وكان بعضهم يتكسب من هذه الحيل البلاغية . لكنها بلاغة المضمون لا بلاغة الزخرف.

وكان هناك فى أذهان العرب فى العصر الجاهلى ارتباط وثيق بين البيان والسحر . وهناك الحديث المنسوب إلى الرسول صلى الله عليه وسلم: « إن من البيان لسحرا » . فالعرب كانوا يعتبرون أن الشعر هو نوع من أنواع السحر وأن الشاعر تتملكه قوى خفية تنفث فى نفسه الكلمات والمعانى التى تخرج من فمه شعرا . وكانوا مؤمنين بأن الجن والشياطين تتدخل فى عملية الخلق الشعرى .

وهذا يفسر أنه من شدة انبهارهم بالقرآن وما جاء به من إعجاز لم يجد المشركون إلا أن يتهموا الرسول صلى الله عليه وسلم بالسحر.

وكان الرسول صلى الله عليه وسلم يعلق على شعر حسان بن ثابت ضد المشركين قائلا : « لهذا أئبد عليهم من وقع النبل » . فالرسول صلى الله عليه وسلم كان يدرك ما للشعر من

وطأة نفسية جبارة على عقول أهل الجزيرة ونفوسهم.

والوقائع التي تدل على حب الرسول صلى الله عليه وسلم للشعر لا حصر لها . فقد كان عليه السلام يطرب لشعر الخنساء ويشجعها قائلا : هيه يا خناس.

وعندما دخل الرسول صلى الله عليه وسلم مكة في العام التاسع للهجرة أهدر دم مجسومة من الكفار . وكان من بينهم الشاعر كعب بن زهير ، ولم يجد هذا الشاعر الماكر لنيل عفو الرسول صلى الله عليه وسلم سوى التسلل لمجلسه وإلقاء قصيدة رائعة قال في مطلعها :

بانت سعاد قلبي اليوم متبول      متميم إثرها لم يفد مكبول

فما كان من الرسول صلى الله عليه وسلم إلا أن خلع عليه بردته كما جاء في كتب السيرة . وهذا معناه عند عرب الجزيرة أن هذا الرجل أصبح في حماية الرسول صلى الله عليه وسلم فلم يكتف النبي بالعفو عنه فقط وإنما أنعم عليه بحمايته الشخصية . ومن المؤكد أن موقف النبي نابع من رحمته وأخلاقه السامية لكن السبب المباشر في العفو والحماية هو قصيدة شعر رائعة مسّت الأوتار الحساسة عند محمد صلى الله عليه وسلم.

ويروى عن معاوية بن أبي سفيان ( نحو ٦٠٣ - ٦٨٠ ) مؤسس الدولة الأموية أنه كان يذكر ليلة الهرير بصفين وهي معركته الشهيرة على السلطة مع علي بن أبي طالب ( نحو ٦٠٢ - ٦٦١ ) ، فيقول إنه قد هم بالفرار لولا أن ذكر أبيات عمرو بن الإطنابة التي تقول:

أبت لى همتى وأبى بلائى      وأخذى الحمد بالثمن الربيع

وإجشامى على المكروه نفسى      وضربنى هامة البطل المشيع

وقولى كلما جشأت وثارت      مكانك .. تحمدى أو تستريحى

فقاتل حتى انتصر فى هذه المعركة الفاصلة . أى أن معاوية يعترف بأن لهذه الأبيات فضلا فى إقامة صرح دولته التي امتدت إلى جبال البرانس .

وظل عشق اللغة ممتدا بعد استتباب الإسلام وانتشاره . فبعد الرسول صلى الله عليه وسلم بأربعة قرون ، قال أبو العلاء المعرى بيته الشهير :

ورائى وإن كنت الأخير زمانه      لآت بما لم تستطعه الأوائل

ولم يطلب منه معاصروه من العرب أن يخترع شيئاً جديداً مفيداً أو أن يخرق قاعدة من قواعد الطبيعة التي عجز سابقوه عنها. لم يطلبوا منه أن يشفى المرضى أو أن يغير الحديد إلى ذهب. كل الذي وجدوه لتعجيزه كان أن يجد حرفاً جديداً يضاف إلى أبجديات العربية. ويقال إن أحد أطفال عمرة النعمان طلب منه أن يأتي بالحرف التاسع والعشرين الذي عجز السلف عن الإتيان به.

وتدل هذه القصة إن صحت على مدى تأثر الناس وحتى الأطفال باللغة وبأنها أهم شيء في حياتهم.

\*\*\*

وكان عشق العرب الأول هو التلاعب بالكلمات والبحث عن الغريب في الشكل أكثر منه في الجوهر. وقد بلغ استظهارهم لمهارتهم واستعراضهم لعضلاتهم اللغوية أن تبادلوا رسائل تُقرأ فيها الجمل من اليمين أو اليسار كما جاء في رسائل القاضي الفاضل والعماد الأصفهاني مثل: «سر فلاكباك الفرس» أو «شور حماة بريها محروس»، وقد امتد هذا الجهد المنزوف عبثاً إلى الشعر فيقول أحدهم:

مودته تدوم لكل هول      وهل كل مودته تدوم

ومن الواضح أن المعنى مسطح ومكرر. لكن هذا ليس مهماً فالمهم هو التلاعب بالألفاظ والزخرف الذي لا طائل من وراءه.

وكان واصل بن عطاء أحد مؤسسي فكر المعتزلة يلنّخ في حرف الراء. فكان يتفاداه بقدر الإمكان في خطبه وكلامه. وله خطبه كاملة في التحريض على بشار بن برد لا يرد فيها حرف الراء على الإطلاق. وهي تعد في أدبيات العرب فتحاً كبيراً، يفوق الاختراعات التي أحدثها كثير من المسلمين في تاريخهم المجيد في مجال العلم والمعرفة. والأمثلة على المكانة المحورية التي لعبتها اللغة في حياة العرب لا تعد ولا تحصى.

\*\*\*

وبالتوازي مع ازدهار الثقافة الإسلامية كان العرب يضيعون وقتاً أكبر في المحسنات البديعية وتزويق اللغة بدلاً من البحث في المعاني والأفكار الجديدة.

---

وكان الاهتمام بظاهر اللغة من مؤشرات تخلف الحضارة العربية الإسلامية.

ونظراً للأهمية القصوى التي كان يوليها العرب للبلاغة فقد كان من المنطقي أن تكون المعجزة الوحيدة الثابتة التي أتى بها سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم تأكيداً لدعوته هي القرآن . فقد هبط كتاب الله بلغة لم يعهدها العرب وفوجئوا بها تماماً فسحرت ألبابهم وعاونت الرسول صلى الله عليه وسلم على كسب المؤيدين والمريدين . فلكل أمة وسيلة إقناع تنبع من عاداتها وقناعاتها وخيالها الجماعي.

فالمعجزات التي أتى بها سيدنا عيسى كانت تناسب سكان فلسطين الفقراء الذين كانت ترعبهم فكرة الموت والفناء . فجاء المسيح بمعجزات تلهب مشاعر أهل زمانه ومكانه . فكان يبرئ الأكمه والأبرص ويحيى الموتى . كما جعل مجموعة ضخمة من مريديه يأكلون ويشبعون بسمكة واحدة وقطعة خبز واحدة يكفيان شخصاً واحداً بالكاد .

أما عرب الجزيرة وخاصة أهل مكة فقد كان يسحرهم البيان وحسن ترميق الكلمات .. وكان لنجوم هذه المجتمعات هم الشعراء والرواة الذين كانوا يتفننون في اختيار المفردات والمعاني ليخيلوا عقول سكان الجزيرة . وكانت اللغة هي أدواتهم التي طوعوها للوصول إلى أغراضهم فصارت ركناً أصيلاً في حياة المجتمع البدوي والحضري في زمن الدعوة.

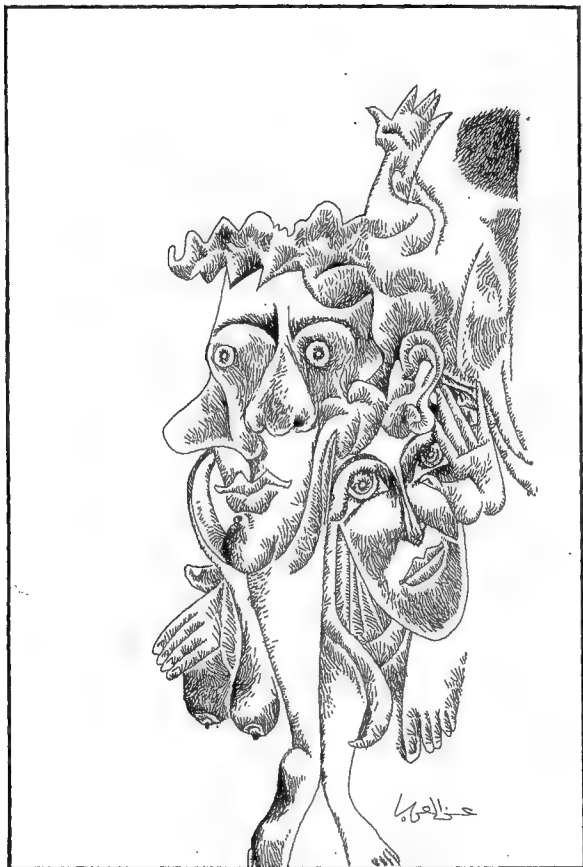
لذلك فعندما تقرأ الانجيل تستشعر أن الناس في عهد المسيح كانوا يؤمنون بالدين الجديد الذي كان يبشر به بفضل المعجزات التي كان يأتي بها عيسى ، وكانت المعجزات من أهم أدوات نشر الديانة المسيحية بعد وفاة المسيح . أما عند ظهور الإسلام فقد كان تلاوة الآيات حسب ما نعلم من كتب السيرة هي التي تفتح للناس طاقة الإيمان وتشرح قلوبهم للدين.

ومعروف قصة دخول عمر بن الخطاب الإسلام عندما هجم على بيت أخته لردعها عن الدين الجديد فخارت قواه وانهمزت عزمته العدوانية أمام بلاغة الآيات التي استمع إليها من سورة طه . وفي كل الأفلام والتمثيليات الدينية نلاحظ كم كان يتأثر الناس بتلاوة الآيات الكريمة فتدمع عيونهم وتعترهم حالة من الخشوع والانسحاق النفسى لما يتلى عليهم.

فاختلاف الثقافة والطباع والعادات جعل لكل مجتمع مفاتيح خاصة لتقبل الدين الجديد

---





. وبالنسبة للعرب فقد كانت البلاغة هى الباب الملكى الذى فتح أمام الإسلام مجتمعات مكة ثم المدينة ثم باقى الجزيرة العربية.

ومن غير شك أن نزعة إيثار الجنس العربى عند بنى أمية لعبت دورا كبيرا فى انتشار فكرة قدسية اللغة العربية فقضية القضايا بعد انتقال الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم إلى الرفيق الأعلى كانت السلطة الدنيوية . وكان السؤال الذى يؤرق الجميع هو : من يحكم أمة الإسلام ومن أحق بخلافة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم؟

وكان هذا السؤال وراء الفتن والحروب المتعاقبة التى عرفها العالم العربى الإسلامى دون انقطاع منذ حروب الردة حتى تفسخ الدولة الإسلامية الذى انتهى إلى سقوط بغداد فى أيدي المغول عام ١٢٥٨.

ويعد أن نجح معاوية بن أبى سفيان فى وضع حد للفتنة الكبرى واستتب له أمور الحكم على أثر اغتيال على كرم الله وجهه عام ٦٦١ ، عمل على تكريس ما كان معمولاً به منذ وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم : أن يكون الحاكم من قریش وحده دون غيرها . وكان من الطبيعى أن ينتج عن ذلك أفضلية وخبرة خاصة للجنس العربى وبالتالي للغة العربية.

واستغل أنصار النزعة الجديدة من الأمويين نزول القرآن الكريم بالعربية لفرض فكرهم على أعدائهم من كل صنف ولو ومنهم الخوارج والشيعة وأهل العراق بصفة عامة ، وكان معظم هؤلاء من أبناء الأمصار التى دخلت الإسلام بعد الفتح وكان معظمهم من غير الجنس العربى ومن خارج الجزيرة العربية.

وقد كتب الكثيرون عن مآثر اللغة العربية وتفوقها عن باقى لغات العالم وتعمدوا الربط الاصطناعى بينها وبين الدين حتى يكسبوها مكانة عليا ، تجعل الناس يخشعون للغة بدلا من أن يخشعوا للمعانى التى نزل بها القرآن . وهناك مناث من أبيات الشعر فى هذا المعانى . وسأعطى نموذجا واحدا هو ما أورده الطهطاوى فى « تخلص الإبريز » :

ومن شرف الأعراب أن محمدا أتى عربى الأصل من عرب فصح

وأن الثانى أنزلت بلسانه بما خصصته فى الخطاب من المدح

وفى كتاب « فقه اللغة » يقول الثعالبى ( ٩٦٢ - ١٠٣٨ ) بعد وفاة النبى صلى الله

عليه وسلم بما يناهز ٤٠٠ عام :

« من أحب الله أحب رسوله المصطفى صلى الله عليه وسلم ومن أحب النبي العربي أحب العرب ، ومن أحب العرب أحب اللغة العربية التي بها نزل أفضل الكتب » . ثم يسترسل في مقدمة كتابه قائلا :

« محمد صلى الله عليه وسلم خير الرسل والإسلام خير الملل ، والعرب خير الأمم والعربية خير اللغات والألسنة ، والإقبال على تفهمها من الديانة ، إذ هي أداة العلم ومفتاح التفقه في الدين ، وسبب إصلاح المعاش والمعاد ، ثم هي لإحراز الفضائل إلخ .. »  
وهذا الكلام يلخص النظرية التي تربط بين الدين واللغة والتي غذتها العصبية القبلية ورغبة العرب في أن يكون لديهم سلاح قوى يواجهون به تدهور مكانتهم التي وصلت فيما بعد إلى حد الاضطهاد من قبل الأجناس غير العربية .

ويذكر هذا ومحاولات البعض اليوم الربط بين الدين والسياسة وإخضاع السياسة لمفاهيمهم الضيقة للدين ، تحقيقا لمصالحهم الخاصة .

وتشعر دائما أن هناك جهدا يبذله البعض لإقناع الناس بأن العربية خلقت للدين الإسلامي وأن الدين سبب وجودها . لكن الحقيقة مختلفة عن ذلك . فكل الأبحاث العلمية تدل على أن اللغة العربية قد ظهرت قبل هبوط الوحي على سيدنا محمد بمئات السنين .

وكان العرب أنفسهم في حياة الرسول صلى الله عليه وسلم مقتنعين بقدم لغتهم . وكانت هناك عدة روايات عن أول من نطق بالعربية منها أن أول من تكلم بلغة الضاد هو إسماعيل بن إبراهيم وأنه نسي لغة أبيه وهي السريانية . وهناك رواية تؤكد أن أول من نطق باللسان العربي هو يعرب بن قحطان وهو أيضا أول من نزل مع أولاده بأرض اليمن ليتخذ منها موطنًا لأهله . ولذلك سمي عرب جنوب الجزيرة العربية بالقحطانيين .

وقد أكد حسان بن ثابت شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم هذه الرواية الأخيرة بقوله :

تعلمتم من منطق الشيخ يعرب      أبينا ، فصرتم معربين ذوي نفر

وكنتم قديما مالكم غير عجمة      كلام . وكنتم كالبهاثم في القفر

وقد طرأت على اللغة العربية البدائية تطورات كبيرة حتى تبلورت وأصبحت هناك لغة

أدبية مهذبة عرفت بلغة قريش. والأرجح أن لغة قريش كانت هي السائدة قبل الدعوة ، والدليل على ذلك أن كل ماوصلنا من شعر جاهلى بهذه اللغة . وقد يجادل البعض بأن هناك شعراء كانوا يكتبون بلهجات مختلفة لكنها لم تحفظ بعد نزول القرآن واستبعاد كل اللهجات المغايرة للهجة قريش. والرد على هذا الطرح هو أن المعلقات التى اعتبرها العرب فى الجاهلية أفضل ما عندهم من شعر ، جاءت كلها دون استثناء بلغة قريش التى نفهمها اليوم . ونستخلص من هذا أنه كان هناك شعراء يضعون شعرهم بلهجات مختلفة لكن أفضل الأشعار وأرقاها كانت بلغة قريش.

ولكن هل معنى هذا أن العربية هى لغة الدين وحده ؟ وهل معناه أن أى مساس بها يعد مساسا بالدين ؟

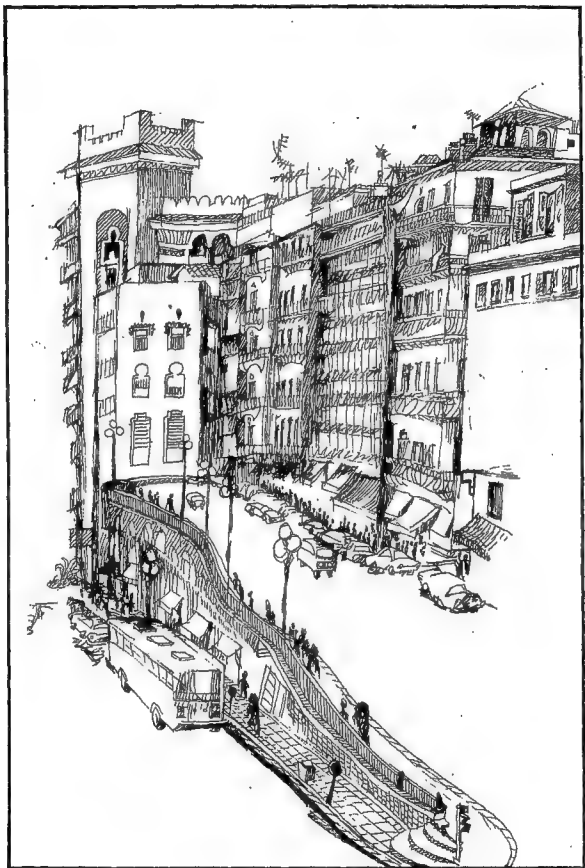
الإجابة عن هذين السؤالين هى شرط مسبق أساسى للاتفاق على كيفية ومدى التطوير اللازم للعربية فى بداية القرن الحادى والعشرين . والإجابة عن السؤالين عندى هى بالنفى القاطع . فقد أصبحت العربية هى لغة التعامل اليومى لأبناء إحدى وعشرين دولة من الدول الأعضاء فى الأمم المتحدة . وأصبحت العربية تحتوى على كلمات وتعابير لا علاقة لها بالدين من قريب أو بعيد.

وإذا أردنا الحفاظ على اللغة العربية الفصحى بحيث تظل الأجيال القادمة قادرة على فهمها فالحل الوحيد هو إخضاعها لمتطلبات العصر كما حدث لكل لغات العالم الحية بدون استثناء .. أو باستثناء وحيد هو اللغة العربية.

\*\*\*

وفكرة قدسية اللغة وارتقاء الناطقين بالعربية فوق مستوى باقى بنى البشر هى فكرة تتناقض فى رأى مع جوهر الإسلام والمضمون العميق للرسالة المحمدية . فرسالة الإسلام تقوم على المساواة الكاملة بين أبناء الإنسانية جمعاء . ولست فى حاجة لتكرار الأدلة الناصعة على ذلك سواء من آيات القرآن أو من السنة المكرمة.

أما فكرة اللغة المقدسة التى أنزلت على شعب مختار ، فهى فكرة غريبة عن ديننا وإن كانت موجودة فى ديانات أخرى . ومنطق أن العرب هم الشعب المفضل لله تعالى هو منطق



ينافى أعظم تعاليم الإسلام حول مساواة أبناء آدم عليه السلام. وبلغة عصرنا ، فإن دعاوى تفوق العرب على غيرهم من الأجناس واحتقار اللغات الأخرى غير العربية هي دعاوى عنصرية تحمل كل أفكار نظريات التفوق الجنسي التي يبندها العالم الحديث وخاصة منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية . والمنطق الكامن وراء الفكر العنصرى هو أفضلية جنس على باقى أجناس العالم بسبب الصفات المتميزة الالاصقة بأهله وانتفاء هذه الصفات عن الأجناس الأخرى.

وتجده فى أدبيات الفكر العنصرى الغربى كلاما يبدو منطقيا عن تفوق الإنسان الأبيض والجنس الأرى . لكن هذا المنطق مغلو ط من أساسه وقد رفضه سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم دون لبس فى خطبته بحجة الوداع وفى كل أحاديثه النبوية . فكيف نتقبله اليوم بعد مرور أكثر من ١٤٠٠ عاما من المفترض أننا نضجنا فيها عقليا ونفسيا وأصبحنا أكثر وعيا بحقائق العالم ؟

صحيح أن المدافعين عن تلك الأفكار فى العالم العربى اليوم يلبسونها أثوابا براقة جديدة كما يفعل دعاة العنصرية فى الغرب . لكن المعنى فى النهاية واحد وهو تفوق العرب واللغة العربية على باقى أبناء البشر ولغاتهم جميعا .

وإذا كانت معرفة اللغة العربية ليست مفروضة على بنى الإنسان فكيف نعتبرها نحن لغة فوق كل لغات العالم وبالتالى لا يمكن المساس بها ؟ .

وإذا أعملنا العقل الذى منحناه إياه الله تعالى لأدركنا أنه لو كانت اللغة العربية مقدسة وهابطة من السماء ، لكان من الطبيعى أن يتحدث بها كل سكان الأرض . فكيف تكون العربية مقدسة فى حين أن ٩٨٪ من أبناء البشرية لا يعرفونها ؟ وكيف تكون مقدسة فى حين أن أكثر من ٩٠٪ من المسلمين أنفسهم يجهلون بها جهلا تاما ؟



## "بحب السیما" و "بكره" التعصب

---



کمال رمزی / محمد رجاء / محمود العطار / د. راجی شوقی میخائیل

## رؤية عميقة .. للدين والحياة

### كمال رمزي

انطلقت رياح هوجاء حول « بحب السيما » قبل عرضه ، وكادت تعصف به ، سواء بالمنع التام ، أو بتقطيع أوصاله .. وبعد أن هدأت العاصفة ، ونجا « بحب السيما » بجلده ، بدا واضحا أن دلالة الزواجع التي أثارها الفيلم ، لاتقل أهمية عما يعنيه هذا العمل السينمائي المفاجئ في حد ذاته.

الحكاية يلفها ضباب كثيف وتختلط فيها الشائعات بالحقائق ، وتتناقل الوقائع من فم إلى أذن ، ليضاف لها الكثير ثم تنتقل مزيدة ، غير منقحة ، من واحد لآخر . فمذ عامين ، نشرت الصحف خبرا مؤداه أن « بحب السيما » سيمثل مصر في مسابقة مهرجان القاهرة الدولي ، ولكن الفيلم لم يعرض . وتضاربت الأقوال ، قيل أن « بحب السيما » غير جاهز للتسابق ، فلا يزال أمامه فترة لتشطبيه .. وقيل أيضا أن لجنة اختيار الأفلام انزعجت من « بحب السيما » جملة وتفصيلا ، ورأت أن قبول الفيلم من الممكن أن يفتح أبواب الجحيم على مهرجان القاهرة السينمائي.

بمرور الأيام ، لم يعد يذكر أحد « بحب السيما » إلا فيما ندر ، وفي إطار شائعات تتحدث عن خلافات مزعومة بين منتجة الفيلم ، إسعاد يونس من ناحية ، ومخرج العمل ، أسامة فوزي ، وكاتبه ، هاني فوزي ، من ناحية ثانية . وبينما أرجع البعض سبب الخلاف إلى تجاوز الفيلم



ليزانيته المقررة ، فسر آخرون ذلك الخلاف باعتراض المنتجة على العديد من المشاهد والجميل  
الموارية.

جدير بالذكر أن « بحب السيميا » تم ترشيحه ، وقبوله للعرض في أحد برامج مهرجان « كان »  
هذا العام ، لكن أسامة فوزى ، غريب الأطوار ، لم يتحسس للمسألة. وحدث هذا أمامى ، فعندما  
أخطره الصديق على أبو شادى ، المغتبط ، بترشيح فيلمه للمشاركة في المهرجان الراسخ ، تقبل  
المخرج الخبر بعدم أكثر من إمتزج بالنفور !

أخيراً منذ أسابيع قليلة ، أخذت الصفحات الفنية بالجرائد تنشر أخبارا تتسم بالتناقض ليس  
فيما بينها ولكن فى ، وداخل ، كل خبر : الفيلم ممتاز ورائع ولكن لابد من موافقة آباء الكنيسة ..  
هنا ، وحينئذ ، تفجرت التساؤلات والاستنكارات ، فأولا ، كيف يكون العمل متميزاً ، وجميلاً ، و..  
يتطلب تصريحاً خاصة من جهة ما ؟ وثانياً ، وهذه الأهم ، لأنها تتعلق بتلك « الجهة ما » ، والتي  
سنتفتح ، بالضرورة ، أبواب النفوذ والهيمنة أمام الجهات المتشابهة. بعبارة ثانية أكثر وضوحاً  
وصراحة : تتدخل القسواسية فى الرقابة على الأعمال الفنية ، سيتبعه ، حتماً ، تدخل المشايخ فى  
الحكم على الإبداع كافة.

لم تعد القضية تتعلق بمجرد فيلم ، ولكنها أكبر وأشد خطورة ، خاصة وسط الظروف التي تمر  
بها معركة الديمقراطية فى مصر ، حيث يكافح المثقفون من أجل إبعاد الأصابع الفولاذية التي  
تجاهد كي تطبق على أعناقهم .

أيا كان صاحب الفكرة الغظة أو الاقتراح الأخرق ، بتسليم « بحب السيميا » لرجال الدين ،  
فإن موقف المثقفين المستنيرين ، المدرك لما يمكن أن تؤول له الأمور ، أدى إلى إلغاء الفكرة وطمس  
الاقتراح وابتبدال هذا الاتجاه باتجاه آخر : عرض الفيلم على مجموعة من النقاد وأهل الفكر  
لإبداء الرأى واتخاذ القرار.

بعيداً عن تفاصيل المناقشات التي لاحتدمت فى إحدى قاعات المجلس الأعلى للثقافة ، يمكن  
القول ، إجمالاً ، إن الحصاد المشرف جاء كالتالى: هذا الفيلم الشجاع يحتاج لمؤازرة شجاعة ،  
ويليق بهذه اللجنة أن تقوم بتلك المهمة . وهى فى النهاية مهمة أقل جرأة من صناعة « بحب  
السيما » وفى مقدمتهم : هانى فوزى ، أسامة فوزى وإسعاد يونس.

### المرّة .. الأولى

أما عن الفيلم المباحث ، سواء بمستواه السينمائى المختلف عن المستوى العام المتبنى ، لجميل  
إننتاجنا ، أو بموضوعه الذي يعد جديداً تماماً على شاشة السينما المصرية.

يبدأ « حجب السيما » بعنوان « شبرا ١٩٦٦ » ، وصوت الرواية « شريف منير » يحكى عن طفولته ، وبيته وجيرانه .. ومع الصوت الحنون تتحرك كاميرا طارق التلمساني بنعومة ، لترصد جدران المنزل ، والشرفات بما تحمله من أصص اللبلاب . وتتوقف عند هذا الجار أو ذاك ، وتتسلل من نافذة لتصور مجموعة تنتشد ترانيم مسيحية.

وثمة « نعيم » - الرواية - حين كان طفلا فى العاشرة من العمر ، يضع نظارة طبية على عينيه ويتطلع من الشرفة إلى الأولاد الذين يلعبون فى الشارع . ويواصل « حجب السيما » التعريف بأسرة الطفل : الأب ، عدلى ، محمود حميدة ، الطويل ، النحيل ، بعوينات سميكة ووجه متجهم ، يذلف صباحا إلى حجرة الصالون ، بأثاثها المتواضع القديم ، ليجثو على ركبتيه مصليا أمام صورة دينية .. ثم الأم ، نعمات ، ليلى علوى ، الطيبة ، المتوترة الأعصاب ، المتعجلة كى تلحق بطابور الصباح فى المدرسة التى تعمل بها « ناظرة » ، ثم الشقيقة البدينة ، التى لا تتوقف عن التهام سندويشات المربى.

إذا ، نحن بإزاء أسرة قبطية ، تشغل الفيلم من بدايته لنهايته ، وهو أم يحدث لأول مرة على شاشة السينما فى بلادنا . فالقبطى عادة يظهز كرجل طيب ، وديع ، زميل عمل أو صديق البطل ، وأحيانا ، تلمعنا الأسرة القبطية وقد سكنت بجوار الأسرة المسلمة ، يتعاشيان فى ود وسلام . هذه الصورة وإن كانت رومانسية إلا أنها هامشية ، وتفتقر لدفع الحياة لذا فإن ريادة « حجب السيما » لا تنحصر لجرد اعتماده على « دراما » أسرة قبطية ، ولكن لأنه يقدم أفرادها كبشر من لحم ودم وروح ، لهم عيوبهم ومزايهم ، عندهم مشاكلهم وأمالهم واحباطاتهم. يتشاجرون ويتصالحون . يضيّقون ذرعا بالحياة ثم يتوافقون معها ، يكرهون ويحبون ، من بينهم النصاب والشريف ، المنغلق والمنفتح . بجملة واحدة : إنهم أناس عاديون.

### تفاصيل

كاتب السيناريو ، هانى فوزى ، رسم شخصياته بدقة ، سواء بتكويناتهم الداخلية ، أو تصرفاتهم الخارجية ، وقام المخرج ، أسامة فوزى ، بإضفاء المزيد من التفاصيل ، فى النظرة ، واللغة ، والحركة ، والإيماءة ، على كل فرد فى الفيلم ، مما منح « حجب السيما » قوة حضور ازدادت عمقا بفضل الأداء التمثيلى الموفق ، من الجميع . الأب « محمود حميدة » المتزمت حتى أطراف أصابعه ونخاع عظمه ، الأخصائى الاجتماعى فى إحدى المدارس ، يضيق الخناق على أفراد أسرته ، يرى أن « مريلة » ابنته الطفلة قصيرة ، ولايكاد يقترب من زوجته لأنه يؤمن أن الجنس ليس للمتعة ولكنه لاستمرار الحياة ويعتقد أن السينما مفسدة للأخلاق وبالتالي هى حرام



.. إنه مرعوب من يوم الحساب وهو فى هذا يذكرنا بالمتزمتين فى الأديان كافة . ولكن ثمة جانب آخر فى تكوين « عدلى » : إنه رجل شريف ، صادق ، يحارب الرشوة والفساد مما سيجر عليه المتاعب ، إن الفيلم لا يكرهه بقدر ما يشفق عليه ، وعلى المحيطين به ، أفراد أسرته ، الذين يريدون نسخة منه .

فى المقابل ، تبدو « نعمات » زوجته ، الرقيقة ، العظوفة ، كما لو أنها تحب الله أكثر مما تخافه . تاريخها يقول إنها مارست فن الرسم فى يوم ما ، وتحولت من مدرسة للفنون التشكيلية إلى ناظرة ، وهجرت « البورتريهات » التى كانت تجيدها ، لأن زوجها يعتبرها حراما . وتكسبت موهبتها ، وأمسكت تحيك بعض الملابس كى تزيد من دخل الأسرة ، وكما يحدث فى الكثير من الأسر المصرية يندلع « النكار » مع زوجها لأن الأخير لا يتوقف عن مساعدة شقيقته ، وشقيقه الذى لا يحتاج .

لبنى علوي هنا ، متوافقة مع دورها ، تتحرك بألفة داخل شقتها الضيقة ، كما لو أنها عاشت فيها سنوات طويلة ، وهامى فى قلقها ، تعود من الباب لتتأكد من غلق أبواب « البوتاجاز » وتعود مرة ثانية لشكها فى غلق صنابير المياه ، وتعود مرة ثالثة بحثا عن مفتاح الشقة . ولأنها تتحمل عدة مسئوليات ، تبدو دائما فى عجلة من أمرها ، تدخل من باب المدرسة مسرعة كى تدير طابور الصباح ، وأمام ماكينة الحياكة تعمل بلا كلل . إنها نموذجاً للمرأة المصرية البناة ، التى لا يفوتها أن تغدق حنانها على طفلها .

ومن ناحيته ، يؤدى محمود حميدة دوره بتفهم عميق ، فالابتسام لا تعرف طريقا لوجهه ، يعطى انطباعا بأنه يعانى من إحساس بالذنب ، أو أنه خائف من ارتكاب الذنوب .

أما الابن ، الطفل ، نعيم الذى يجسده يوسف عثمان ، فإنه محور الفيلم من عينيهِ نرى الكثير . علاقته مع والده ، فهو يحب السينما ، وينبهر بعالمها ، وبالتالي يحب خاله الذى يصحبه إلى دار العرض بين الحين والحين . لكن الأب الغاضب يرهبه بما سيحدث له فى جهنم حيث يحترق لحمه المرة تلو المرة . ويتعمد أسامة فوزى مع مصوره طارق التمسانى وضع الكاميرا فى مستوى « نعيم » فيبدو الأب عملاقا ، قاسيا كما يتعمد محمود حميدة أن يبدو صوته المغمم بالتهديد والوعيد ، كما لو أنه قادم من الجحيم .

بدلا من أن يدعن الطفل لنواهى والده ، يرى فى نفسه حالة ميثوسا منها ، ذلك أن عشق السينما تمكن من قلبه ، لذا فإنه مقتنع بأنه ذاهب إلى النار لامحالة ، وبالتالي لباس من ممارسة العديد من الشرور الطفولية .

## توسيع الدائرة

تخرج الكاميرا من إطار الأسرة إلى دائرة العائلة . نعمات ، تذهب بابنها إلى شقة والدها ، وهناك يتميز وجهان : جدة الطفل ، العنيفة ، قوية الشكيمة المهيأة دائما لخوض معركة ، التي تؤدي دورها ، برسوخ ، عابدة عبد العزيز ، بقدرتها الهائلة على إضفاء حيوية ساخنة في المشاهد التي تظهر فيها . ويتجلى سحر التفاصيل في علاقتها العدائية مع القبط التي تريد التسلل داخل الشقة ، فلا تملك عابدة عبد العزيز إلا محاولة ركلها . ومثل كثير من أمهات الطبقة الوسطى في الستينيات ، تربي الدواجن في الحمام ، وهامى بأصابع مدبرة تخرج البيضة من جوف دجاجة قبل أن تاكلها الدجاجة التي تعودت على هذه الفعلة الشنعاء . ولاحقا ، بلسانها الوحشي ، ستدخل عدة مشاجرات حامية الوطيس .. إنها تعطي مذاقا واقعيا .

أما الوجه الثاني ، فيتمثل في شقيقة نعمات ، منه شلبي ، الواقعة في غرام شاب بدين ، نصف فاشل ، ونصف محتال ، يكتشف أمره أثناء الزفاف ما يؤدي لخيانة داخل الكنيسة ، وهي مسألة واردة الحدوث وإن كان بعض النقاد قد انزعجوا منها .

يتابع الفيلم متابع الأب « على » في عمله ، حين يصطدم مع ناظر المدرسة الذي يرفض دفع مصروفات تلميذ معدم من صندوق الطلبة . ويتحول الصدام إلى اشتباك بالأيدي يحال في أعقابها « الملتزم » النبيل إلى التحقيق .

كذلك ، باختزال ، يتابع « بحب السيام » حياة الأم ، « نعمات » خارج بيتها ، حيث تلتقي مفتش الفنون التشكيلية ، زكي فطين عبد الوهاب ، الذي يمسح شيئا من الفبار المتراكم على موهبتها ، ولكن موهبتها تنبئ العودة للمعان ، كما يوقظ بداخلها أحاسيس المرأة الراغبة والمرغوبة ، فينجح وتنجح ، لمرة واحدة .

على نحو يتوافق مع تصورات الطفولة ، يتخيل « نعيم » دار العرض كما لو أنها الجنة ، حسب أشواقه : أجنحة ملائكة تجميل الواقف عند باب الصالة ، وللكشافين أيضا ، الذين يرشدون المتفرجين لمقاعدهم ، لهم أجنحة .. السينما هنا ، هي الحلم الدافئ الجميل ، المترع بالوعود الثلاثة ، يعبر عنها الفيلم ، بلغة السينما المحطمة للقيود والنواهي .

## أكثر من قراءة

« بحب السيام » يتسم بأجواء خاصة ، يحافظ عليها المخرج طوال زمن عرضه ، لذا فإنه يعد « عرض حال » ممتع ومشوق لحياة أسرة مصرية ، قبطية ، في الستينيات . لكن أفاق الفيلم أبعد وأعمق غورا ، ذلك أنه ليس ابن الماضي القريب فحسب ، بل وليد الحاضر أيضا ، فالملتزم ، حتى

وإن كان شريفا ، لا يزال يعيش بيننا ، ويحاول بالتخويف والترهيب ، أن يمنع مباح الحياة عنا ، وفي مقدمتها تلك الإبداعات التي تقنى الروح.

فى بعد من أبعاده ، لا يمكن إغفال دلالة الإشارات المتناثرة لعبد الناصر وعصره وهى فى مجملها تعبير عن سطوة النظام الأبوى السائد داخل وخارج الأسرة المصرية الصغيرة ، وماصوت عبد الناصر ، الجريح ، فى خطاب التنحى الشهير ، مع غروب الشمس فى آخر الأفق ، مع تداعى صحة ويدن « عدلى » المذهك ، وهو يقود الدراجة وأمامه ابنه ، إلا تعبير سينمائي ، مركبا ويليفا ، عن حتمية أقول النظم الأبوية على كل المستويات.

ربما دفع صناع « بحب السيماء بعض أبطالهم دفعا ، إلى تصرفات تقتقر إلى المبررات أحيانا ، ولاتتفق مع تكوينهم أحيانا .. فتحول « عدلى » إلى الانفتاح على الحياة ، وقبول الذهاب إلى دور العرض ، جاء أكبر من العوامل التى رصدها الفيلم كسبب لهذا التغير . إصابته بنوبة قلبية وتعرضه للتحقيق فى أحد أجهزة القمع . كذلك تبدو علاقة « نعمات » العابرة بمفتش الفنون التشكيلية متنافرة مع النسق القيمي ، الأخلاقي ، عندها .. نعم ، قد يكون لديها أسبابا نفسية ، لكنها ذات إرادة واعية ، وبالتالي أصبح تصرفها بعيدا عن المنطق . أغلب الظن أنه وليد نزعة أسامة فوزى « الطبيعية » التى تجلب فى فيلميه السابقين « عفاريت الأسفلت » و « جنة الشياطين » حيث للفريزية اليد الطولى فى سلوك البشر.

قد يكون للفيلم عدة نهايات ، كان على صناعه اختيار واحدة منها ، وهو سيصدم قطاعا لا يستهان به من الجمهور .. لكن من قال أننا لانحتاج لصدمات ، ومن الذى يملك الجرأة على إحداث تلك المفاجآت .. إن فى « بحب السيماء » إجابة.

## • فى العدد القادم •

ملف : أول مرة أخش السيماء /

أقلام : محمد العشرى ، صلاح السروى ، البهاء حسين ، محمد سعد شحاته ، هشام قاسم ، سيد الوكيل ، عبد الستار حنيت ، السعداوى الكافورى ، فداء سرى الدين ، مصطفى نصر ، محمد السعيد دوير ، عبد العزيز موافى ، قاسم مسعد عليه

## « بحب السيمما » :

### نخل من مصر.. وشجر من إيطاليا

محمد رجاء

يحمل فيلم بحب السيمما إشكالية خاصة قلما تظهر في السينما المصرية ، تتجسد هذه الإشكالية في خصوصية الرؤية لكل من المؤلف والمخرج ، ويمض رصد هذه الخصوصية من خلال تحليل مبسط لكل من الرؤيتين :- الرؤية الأولى " سينما هانى فوزى " : يعتبر هانى فوزى من الكتاب القلائل الذين ساهموا في ظهور سينما يطغى فيها أسلوب المؤلف على الفيلم فى مصر ، مثله فى ذلك مثل ( وحيد حامد - تامر حبيب - مصطفى محرم ) ويتضح أسلوبه الكتابى فى جميع الأفلام التى قدمها ، على الرغم من إختلاف إتجاهات مخرجى هذه الأفلام ( أرض الأحلام لداود عبد السيد - كرسى فى « الكلوب » لسامح الباجورى - فيلم هندى لمنير راضى ) وأكبر دليل على هذا التميز هو إختلاف فيلم " أرض الأحلام " شكلاً ومضموناً عن سائر الأعمال التى قدمها " داود عبد السيد " من تأليفه ، وتتحد ملامح سينما هانى فوزى من خلال عدة نقاط أولاً :- اختياره للموضوع الذى عادة مايأتى إجتماعياً ، ويرصد التناقضات داخل الأسرة المصرية - ثانياً :- طريقة معالجة هذا الموضوع والتى تكتسب طابعاً بسيطاً معتمداً على البناء التقليدى للفيلم ذو البداية والوسط والنهاية - ثالثاً :- أنها سينما لاتخلو من رسالة مباشرة تتبلور ملامحها فى مشهد النهاية حيث لحظة الاستبصار والتصالح مع الذات ، أما الرؤية الثانية " سينما أسامة فوزى " وهى

سينما مميزة ، ومستقلة بذاتها ، ومتمردة منذ البداية ، وتظهر بذور هذا التمرد من خلال فيلمه الأول " غفاريث الأسفلت " مع الكاتب مصطفى ذكرى ، وتمتد جذور هذه السينما المتمردة ، عميقاً من خلال فيلمه الأول طريفاً اجتماعياً يرفض فيه العلاقة الجامدة بين الأب وابنه وبين الأخ وأخته تلك العلاقة التي تستمد طبيعتها من فطرة الهيمنة على الآخر وفرض المنطق الخاص لاحدى الأطراف حتى تعميمه ، يأتى التمرد فى " جنة الشياطين " على الطبيعة ذاتها عندما يكشف " زسامة " مع " ذكرى " من خلال رواية الكاتب " جورجى أمالو " ( الرجل الذى مات مرتين ) ان الموت ليس بقاء الجسد وإنما بقاء الروح ، وتكبيها بقيود المجتمع والثابت ، وقد عبر الفيلم عن هذا المعنى بتعبير " الوجودية فى أقصى درجاتها ومن هنا تتضح الاختلافات بين سينما أسامة فوزى وسينما هانى فوزى فبينما يقدم هانى دراما اجتماعية بسيطة تدعو بشكل مباشر إلى التصالح مع الذات بهدوء فى النهاية ، يقدم أسامة فوزى سينما متمردة ، متعددة الدلالات ترفض الواقع وتنبذ سلبياته على نحو قاس جداً أم تعده السينما المصرية من قبل ، ويدفعنا ذلك إلى تساؤل هام :- ما الذى يحدث عندما تلتقى هاتين الرؤيتين فى فيلم واحد يحمل عنوان " بحب السينما ٩٩٩ "

يعتمد الفيلم فى سرده للأحداث على أسلوب الراوى ، الذى يقدم إستعراضاً بانورامياً للحظات من حياته ، والراوى هنا هو " نعيم " أو الكاتب هانى فوزى عندما كان صغيراً (شبرا ١٩٦٦) ، فهو يصف من جهة كيف بدأ ولعه بالسينما الذى هو جزءاً من ولعه بالحياة ، وعاملاً هاماً فى تشكيل وعيه بالعالم من حوله ، ومن جهة أخرى وأعم يسرد لحظات ومواقف مرت بها عائلته الصغيرة ( والده - والدته - أخته ) ، وعائلته الأكبر ( جده - جدته - أقاربه ) ، وعائلته الكبرى المثلثة فى وطنه وما ألم به من أحداث وهزيمة وإنكسار عام ١٩٦٧ بسبب جمود النظام ، وتضارب المفاهيم ، وإستغلال كل صاحب سلطة لنفوقه وذلك على كافة المستويات ( الحاكم - الأب - المدرس - مدير المدرسة - الطبيب ... ) ، ولا يقتصر دور الراوى على سرد الأحداث فحسب - كما اعتدنا فى أفلامنا المصرية - بل يطل الموقف ، ويقدم تفسيراته للأفعال ويردود الأفعال ، ويقدم رؤيته الخاصة عن الشخصيات فى سبيل إقناع المشاهد بوجهة نظره ، ويدفعه للإيمان بآكاره ، وعلى الرغم من تعاضد دور الراوى إلا أنه يقدم للمشاهد رسالة الفيلم على طبق من فضاة من خلال جملة " طول عمرى باكره الدكاتره " ، مش الدكاتره بس لكن كل اللى بيتحكموا فى حياتنا بحجة أنهم فاهمين مصلحتنا " ، والراوى فى سرده للأحداث يجعل مواقف الفيلم زقرب إلى الإستكتشات المترابطة منها إلى الفيلم ذات البناء الواحد ، وهى سمة مميزة لأفلام السيرة الذاتية بشكل عام ، والتى تجعل الفيلم أشبه بالكتاب الذى يحتوى على مجموعة من القصص القصيرة ، لكل واحدة منها



خصوصيتها مع وحدة الموضوع أو الحالة التي تجمع هذه القصص من بوتقة واحدة ، وينعكس ذلك بالطبع على الأسلوب الفني للقيم ، حيث يبدو كل مشهد خاص في سرده المرنى للأحداث ، فتؤدى خصوصية كل مشهد فى توظيف عناصره الفنية من تصوير وديكور وملابس ومونتاج بل وموسيقى - وهذا مايتضح فى الفيلم حيث أن بالفعل لكل مشهد قطعة موسيقية خاصة به مختلفة عن موسيقى تثير البداية والنهاية - يؤدى كل ذلك إلى خلل واضح فى ريقاق الفيلم ، يرجع إلى طبيعة الموضوع من جهة ، وإلى إختلاف الرؤى بين سينما كل من هانى وأسامة فوزى السابق الإشارة إليها من جهة أخرى .

من الواضح أن سينما أسامة فوزى تعاني دائماً من مشكلة فى الإيقاع ، ويرجع السبب فى ذلك إلى أن مواضيع أفلامه ذاتها تتأرجح ما بين عمق التأمل ، وإندفاع الرغبة ، وهو ما يظهر فى فيلمنا " بحب السبما " ، حيث أن لكل شخصية إيقاعاً مختلفاً عن الأخرى ، بل أن لكل شخصية مجموعة من الأفعال تحدد إيقاعات مختلفة ومتباينة مع بعضها البعض لدى نفس الشخصية ، ويترجم تثير الفيلم هذه الفكرة ، عندما يضم مجموعة من أفيشات لأفلام قديمة منها ( طريد الفربوس - النظارة السوداء - دعاء الكروان - المواطن كين ) فيصرف النظر عما تحمله تلك العناوين من دلالات واضحة ، نجد أنها زفلام ذات إتجاهات مختلفة ومتباينة إلا أنها مجتمعة فى وحدة واحدة ألا وهى الآلة الضوئية التى تجسد لنعيم أملاً فى رقترايه من الحياة التى يعيشها ، وابتعاده عن التزمّت والإرهاب الذى يمثله له والده ، وتتشابه تلك الآلة الضوئية كثيراً مع الفكرة السابق عرضها ( الكتاب الذى يحتوى على مجموعة مختلفة من القصص القصيرة ) ، ويكثر زسامة من استخدام أسلوب الفوتو مونتاج الذى يبدأ به الفيلم عندما يصف نعيم المكان الذى يعيش فيه ويضيف بعض التفاصيل الذى يسمح هذا الزسلوب بعرضها مثل ( الرجل الذى يرش الشارع بخرطوم مياه من شرفة منزله - وشقة الجيران التى يطلق عليها نعيم مستعمرة عراة ) ، ويرصد هذا الأسلوب " الفوتومونتاج " بسهولة الكيفية التى تتغير بها الشخصيات مثل مشهد دخول عدلى الأب السينما لأول مرة فى حياته مصطحباً أسرته حاملاً ابنه على كتفيه - لاحظ أن الفيلم الذى كان يشاهده الأب فى السينما هو غرام فى الكرنك ( مشهد أغنية حلوة شمسنا التى يتوازى فيها موقف عدلى مع موقف الملك فى الاستعراض - وكذلك يرصد الفوتو مونتاج الكيفية التى تتغير بها نعمت الأم فى نهاية الفيلم عندما تستكمل أسلوب عدلى المتزمت بعد وفاته لتربية أولادها فترفض الزواج من مفتش الرسم الذى أحبها ، وصترخ فى وجه طفلها أمره ناهية ، وتقوم باحراق رسوماتها التى كانت تمثل لها متنفساً للحرية والحياة وكأن التزمّت يورث ، والعنف نظام قائم لايتغير بتغير الأشخاص ، وحيث أن طبيعة الفوتومونتاج تختلف عن طبيعة السرد

المرتبى الفيلم بشكل عام ، فإن الإكثار من إستخدامه فى الفيلم يخل بإيقاعه ، ويظهر هذا السرد على نحو متململ ، وأعتقد أنها مشكلة مشابهة لما حدث فى الفيلم الأخير " داود عبد السيد " ( مواطن ومخبر وحرامي ) ، وعلى صعيد آخر لم يستطع مونتاج " خالد مرعى " التحكم فى إيقاع الفيلم من الناحية الشكلية ، والسبب الأول فى ذلك هو أن لكل مشهد إيقاع خاص به يختلف اختلافاً كبيراً عما يسبقه أو يليه من مشاهد ، كما أن المونتير لم يعير الاهتمام الكافى للتصوير فافتقر الفيلم إلى تحقيق التوازن بين الإيقاع الداخلى والخارجى ، خاصة فى المشاهد ذات الإيقاع السريع ، كما أن هناك بعض المشاهد التى يشعر المتفرج بأنها لم تكتمل بعد مثل المشهد الذى تعاتب فيه نعمت زوجها لعدم قدرته على إشباعها جنسياً من خلال حوار طويل إنتهى بطريقة مفاجئة وغير مترتبة ، كذلك يستخدم المونتير أساليب غريبة للإنتقال بين بعض المشاهد مثل ( المسح الأفقى ) وأغلب هذه الأساليب كانت تستخدم فى أفلام الأبيض والأسود ، وربما يكون السبب فى هذا هو الحنين إلى تلك الأفلام التى كانت تعرض فى زمن أحداث الفيلم !!! إلا أن المونتاج ينجح فى تقديم مشاهد تعتبر من أجمل ما قدم فى السينما المصرية حتى الآن وأهمها مشهد الحوار أحدى الإتجاه الذى يوجهه عدلى إلى الله مخدثاً إياه برجاء وإنكسار - نفسى أجبك زى زبوياء - هنا يبرز المونتاج ببراعة ، من خلال القطع بين ثلاث لقطات فقط مدى المأساة التى يعانى منها عدلى ، والتى يخرج منها شخصاً جديداً متصالحاً مع ذاته ومع الآخرين ، ويظهر هذا التصالح فى مشهد - أغلب الظن أنه سيصبح مشهداً خالداً - خلود المشهد الشهير فى فيلم الأرض ليوسف شاهين عندما تتمشيط يدا الفلاح أبو سويلم فى الأرض وهى تنزف الدماء - وهو المشهد الذى يقود فيه عدلى الدراجة وأمامه ابنه فارداً يده مستمتعاً بنسيم الحرية على شاطئ البحر فى الوقت الذى تخرب فيه الشمس معلنة عن أهول السلطة الأبوية المترتبة المسددة فى الأب عدلى الذى يتوفى بعد ذلك المشهد ، والزعيم جمال عبد الناصر عندما يعلن قرار تنحية النجاشي من السلطة.

من خلال هذا المشهد وغيره يترجم مدير التصوير طارق التمساني مضمون الفيلم ويروى من شطحات أسامة فوزى الفكرية ، والتى انعكست على إيقاع الفيلم وأضرب بمونتاجه ، فبينما يحاول الراوى - شريف منير - طوال أحداث الفيلم أن يجعل المشاهد يتفاعل مع قصيته ويؤمن بمادته ، يحقق التمساني هذا الهدف بمجهود زقل من الراوى وبذكاء شديد وبأسلوب أكثر بساطة فى بداية الفيلم ، وذلك عندما يستخدم زاوية تصوير شخصية تعكس رؤية نعيم الذى ينظر لوالده إلى أعلى ، وتظهر هذه اللقطة

**Close up** على وجه عدلى / الأب ينظر إلى نعيم لأسفل وهو يرهبه ويؤكد عليه بأن السينما حرام ، وبهذا يبدو الأب وكأنه يخاطب الجمهور الذى هو بالفعل داخل السينما ويشاهد

فيلمًا سينمائيًا ، فيتوحد ذلك الجمهور مع نعيم ويعتقب زفكاره ومبادئه منذ بداية الفيلم وحتى نهايته عندما يترك نعيم أهله يصرخون ويولولون في خلفية الصورة بعد وفاة جده بينما يظهر هو في مقدمة الصورة ضاحكاً على الإسكتش الكوميدي الذي يعرضه التلفزيون ساخرًا من رد الفعل التقليدي للأهل على الموت ، ومن جهة أخرى تتحرك الكاميرا داخل منزل الأب على نحو شديد الوعى فهي بطيئة ، لا تقدم إلا حدوداً ضيقة على الرغم من إتساع المكان ، وتبرز الجوانب المظلمة فيه أكثر من المضيئة مما يدل على الإختناق وضيق الأفق داخل المنزل الذي يعبر عن شخصية صاحبه بينما يحدث العكس تماماً في مشهد دخول نعيم السينما الذي يأخذ منحى فانتازياً وكذلك المشاهد التي صورت على شاطئ البحر حيث الأفق الممتد والإضاءة المشرقة والجميلة ، وتعتبر الكاميرا باهتزازاتها عما تعاني منه نعمت/ الأم من اضطرابات نفسية عندما تدخل معرض مفتش الرسم وتجذب البورتريه الذي رسمته معروضاً ومحجوزاً للبيع ، وفي حقيقة الأمر لابد أن يخصص للتصوير وحده مقالاً منفرداً لما يحمله من معنى وجماليات في أن واحد ، وهو ما لا يمكن إنجازها في هذا الحيز الضيق وبالمثل يطول الحديث عن ديكور صلاح مرعي والذي لا يمكن فصله عن التصوير حتى وإن اجتهد البعض.

يقدم الممثل " محمود حميدة " - وهو الممثل الأثير لدى أسامة فوزي - دوراً جميلاً وأداءً أجمل فعلى الرغم من المبالغة في تشدد الأب / عدلى والشكل الحاد الذي تتسم به إنفعالاته يأتي أداءه غالباً من المبالغة أو الافتعال ولعل السبب في ذلك أن المضمون يعبر عن شخص حميدة ذاته الذي يصرح في مواراته بمدى علاقته بالله وماهية نظرته للموت ، فلم يتعد حميدة عن شخصيته وقدم ما يؤرقه بالفعل ، أما ليلي علوي فهي تؤدي دوراً مختلفاً بشكل تقليدي ، تنجح في العديد من المشاهد وتخفق في مشاهد أخرى خاصة التي تحتاج إلى التلقائية في التصرف وتتعد قليلاً عن لحظات التأمل والتفكير العميق ، والعكس يحدث مع الفنانة الفديرة عائدة عبد العزيز فهي شديدة التلقائية وصاحبة ردود زفعال أنية وطبيعية إلا أن دورها في السيناريو مرسوم بشكل هامشي ولم يقدمها بشكل مؤثر ، مثلها في ذلك مثل منه شلبى وادوارد اللذان لم يقدما أى جديد بل أداءً بارداً خال من أى إضافات لدورين يستخدمهم الكاتب - من أجل تدعيم رؤيته فحسب عن رفض التقاليد التي تخفق الصب والغلاقيات الرومانسية في البداية ، ورفض سلطة الزوج ضعيف الشخصية الذي يريد حقوق دون أن يؤدي ما عليه من واجبات ، في نهاية أحداث الفيلم حيث تطلب شقيقة نعمت ( تؤدي دورها منه شلبى) الطلاق من زوجها ( يؤدي دوره إدوارد ) ، أما عن الممثل والمخرج " زكى عبد الوهاب " فكنت أتوقع منه أكثر من ذلك قبل مشاهدتى للفيلم ، فقد اقتصر أدائه على ترديد جمل الحوار في السيناريو دون التعبير عن الحد الأدنى من المشاعر التي يحملها مدح تلك



الشخصية يجسدها زكى على الشاشة ، يبقى فى النهاية بطل العمل الطفل يوسف عثمان فهو موهبة مقبولة كانت تحتاج لمران أكثر ، ولكنها مشكلة السينما المصرية دائماً فى إعداد ممثلين موهوبين من الأطفال.

فى النهاية يعتبر فيلم " حب السيام " اجتهداً جميلاً لاثنتين من فناني السينما المصرية ، ولكنه أشبه بالوحة التى ظهرت بالفيلم ولم ترض الفنان الشيوعى ومفتش الرسم ممدوح حيث أنها تجمع بين نخل من مصر وشجر من إيطاليا وهذا ماحدث فى الفيلم على مستوى تناول السينمائي حيث الاختلاف الواضح بين إتجاهات كل من المؤلف والمخرج.

## "حُب السِيما": وبناء الشخصية الدرامية

محمود العطار

هل يتعرض فيلم « حُب السِيما » إلى العقيدة المسيحية ، أو ينتقد الأداء الديني للكنيسة القبطية ؟ لا أظن ..

فالفكرة التي ينقلها الفيلم تحمل أكثر من مستوى ، قد تبدو في أدنى المستويات أنها ضد الدين المسيحي أو بالأدق التزمت الأرثوذكسي ، وفي أعلاها انها ضد الدين بعامه . وبينهما يقف مستوى يرفض القهر بكل أنواعه ، سياسياً ، أم دينياً ، أم اجتماعياً .

فعلى المستوى الأول لم ترد جملة أو إشارة في الفيلم تسخر من أو ترفض شعبية خاصة بالديانة المسيحية ، أو تشريعاً معيناً بالكنيسة القبطية . بل إن مارأيناه كان تهكماً من أمور عامة لاتخلو منها أى ديانة كالصوم ، والصلاة ، وألحاح الذي يطال كل مباحج الحياة ، حتى المعاشرة الحلال بين الأزواج !

وهذا التشدد في التحريم ليس مقصوداً على ديانة بذاتها ، فبداخل كل دين هناك جماعات ومذاهب من أدنى الشرق إلى أقصى الغرب تحرم ليس فقط التليفزيون كما فعل رب الأسرة عدلى - محمود حميدة الذى أمسك بأعلى مناطق الفنية نضجاً - بل تحرم كل وسائل المدنية الحديثة . ولكنه التزمت الذى يكبل صاحبه لدرجة العجز كما شاهدنا عدلى وقد عجز جنسياً عن إسعاد

زوجته " نعمات " - ليلي علوى - بسبب مايمارسه على نفسه من قهر.

وهنا نقترّب من المستوى الثانى فى فكرة الفيلم ، وقد وضع ذلك القهر جلياً من المشاهد الأولى ، حيث يلقن عدلى ابنه « نعيم » ، وقد أسماه أبوه بذلك الاسم لأن النعيم هو الجنة ، وباعتقادى أن من يحمل الاسم لابد له من نصيب منه ، لقله درساً يشعأ فى الخوف ، وصور له عذاب الجحيم ، وذلك كله بسبب حب نعيم الجارف للسنيما . فهو يكاد يعيدها والأب يراها خطية كبرى والجميل فى هذا القهر باسم الدين أنه جعل من نعيم طفلاً عديمياً ؛ فإذا كان الله معذبه فى كل الأحوال لأنه عاشق للسنيما وهى من أكبر الخطايا وإن يستطيع التخلّى عن معشوقته فإن كل شئ مباح لأن العذاب واقع واقع .

أما عن رفض الدين لذاته ، أى دين ، فيمكن أن نفهمه من المشهد الرائع الذى ارتد فيه عدلى عن تزمته ، بل ربما عن دينه ، متسائلاً عن معرفة الله ، فنحن نقول ونقول عن الله ولكن هل نعرفه ؟ هذا سؤال مشروع وخطير لأنه يحمل المعنيين ، الأول : هل يمكن أن نؤمن بشئ لانعلمه ؟ والثانى يوحى بأن معرفة الله تختلف عن التدين . فقد اعترف لله بأنه لايجبه على الرغم من تدينه البالغ فيه ، بل هو يخافه . فهل المعنى أن الله محبة ، وأنت لن تحبه حتى تعرفه ؟ ربما ..

إنما كيف تم اقحام القهر السياسى جنباً إلى جنب مع القهر الدينى فى سياق يبدو متآلفاً بينما هو ليس كذلك ؟

المأخذ الأكبر على هذا العمل الفنى إن الفكرة أو الأفكار التى أراد أن يطرحها الفيلم جاءت أقوى وأعلى من صياغتها فنياً ومعالجتها درامياً.

فهذه المستويات التى أتحدث عنها لم تتصافر بشكل فنى تنصهر فيه الأفكار من خلال سيناريو محكم البناء ، وغير شخصيات ومواقف لم تفرض فرضاً على الفكرة التى فى ذهن المؤلف.

فنحن بداية ليس لدينا قصة تتضح من خلال المعانى والأفكار ، إنما العكس صحيح ، فإمامنا أفكار حاول المؤلف أن يضعها فى قالب فنى . والقصة السينمائية تشترك مع الرواية الأدبية من حيث إن المؤلف تكون لديه فكرة معينة ومسبقة فى ذهنه ، يريد أن يصوغها فنياً ، فيشرع فى عملها . وكلما استطاع الكاتب أن يترك لشخصياته وأحداثها الحرية والمساحة الكاملة للتعبير عن فكرته كان أكثر موهبة أدبياً . بينما لو ظلت الفكرة مسيطرة على ذهنه بحيث لا يستطيع نفسه أن تنفك للحالة الأدبية الخالصة ، فإنه يكون آنذاك مفكراً أكثر منه أدبياً.

فالقهر السياسى لم يظهر إلا من خلال مشهد وحيد ، تعرض فيه عدلى إلى استجواب شرس من الأمن ، لم نه بل شاهداً أثره على وجهه ونفسيته المنهارة بعد عودته إلى منزله . وخلاف ذلك كانت الخلفية تحمل صوت عبد الناصر واسمه وتصريحاته وصوره كعلامة على القهر السياسى

الذى يتعرض له البلد ، وكمعادل للقهر الدينى الذى يمارسه عدلى على نفسه وأسرته . حتى نأتى إلى ذروة هذا القهر ثم التخفف منه ، بعد ما أحدث من آثار . فلم يتحرر عدلى من قهره لذاته ولأسرته ، على المستوى الفنى ، إلا مع تنحى عبد الناصر من منصبه السياسى على المستوى الفكرى . فلاح خبر التنحى فى الأفق ، كخلفية لمشهد الدراجة والبحر والشمس الغاربة ، اعترافاً بنكسة يونيو التى هى بدورها من نتائج القهر والاستبداد ، وقد توازت مع هذه النكسة القومية نكسات أخرى ، اجتماعية وأخلاقية ، تعرضت لها الأسرة - مرض نعيم وعدلى وخيانة نعمات - وكلها مبعثها القهر . فالابن أصيب عندما تعرض للأطمار هرباً من استبداد أبيه . والاب اختل قلبه بسبب من تزمت الضابط . واستسلمت الزوجة للشيطان استسلاماً مزدوجاً ، فى جانب منه تلبية لنداء التحرر ، وفى الآخر رغبة منها فى إشباع حرمانها الجنسى .

والذى يصلنا من محاولة الربط بين القهر الدينى والسياسى أن العلاقة بينهما منقوصة ، فالربط هنا بلا رابط . المعروف أن الاستبداد السياسى ، الذى مارسه عبد الناصر لم يؤد إلى التطرف الدينى ، إنما هزيمة ٦٧ هى التى بعثته من مرقد ، والهزائم المتتالية ، إضافة إلى القهر الحالى هو ما جعله سمة هذا العصر .

ربما أراد الكاتب أن يقول إن الحالة السياسية الراهنة تؤدى إلى التطرف الدينى ، لكنه أسقطها لأسباب رقابية على فترة الستينيات ، إنما تظل الأسباب منقطعة بين عصرنا الحالى بانجازاته الوهمية وفشله التاريخى ، وبين عصر الثورة بحقائق هزائمها وانتصاراتها . فالثورة ، وهى مسألة عظمى عند تناولها الفنى ، حشرت فى سياق ليس بحجمها . ويظل الربط بين القهر السياسى والدينى صورة فى ذهن المؤلف ، بينما العلاقة بينهما لم تتل حظها الفنى من الكتابة السينمائية .

أوربما أراد الكاتب أن يدين القهر بإطلاقه ، سياسياً ، ودينياً ، واجتماعياً ، بما يترتب عليه من سوءات ، الهزيمة ، والخطيئة ، والبلاء . لكن هذه الصور جاءت منفصلة " استكتشات " مفردة ، فعاب السيناريو عدم وجود قصة نشاهدها من خلال تسلسل متجانس للمشاهد ، أو حوار يكشف لنا أعماق الشخصيات ، ويعمل على بناء الأحداث فى وحدة مضفرة بلا تداعيات مناسبة .

ومن المشاهد التى تشعرونا بعدم التآلف بين الأحداث ، وغياب التجانس بين المواقف ، مشهد الطفلة التى تطلع نعيم على عورتها ، أو الشخص الذى يتصل بأم نعمات - عايدة عبد العزيز (الأسطى الكبير) فى فن التمثيل - ويغازلها عبر الهاتف ، بطريقة حسية بذينة ، أو المدرس الذى يستمتع بإيذاء التلاميذ ، إلا لو كان إضافة لخانة القهر فى الفيلم !

إنما تبقى مثل تلك المشاهد مبتسرة بلا مغزى درامى يتطور ويمتد ليصب فى مجرى السيناريو

فيزيده عمقاً واتساعاً . فلم تخدم كثير من المشاهد والأفكار الأساسية بطريقة فنية أو معنوية .  
ومن المعانى المهمة التى أراد الفيلم أن يصورها لنا ، أن الكذب حولنا من كل جانب ، فى الأقوال ، والأفعال ، والعلاقات فالتمليذ الذى ذهب يشكو فقره إلى عدلى - الأخصائى الاجتماعى بالمدرسة - أوحى إلينا أداء الممثل البارع أنه ربما يكون كاذباً . وإن كان فى الزاوية الأخرى من الموقف ، تبدو لنا رغبة المؤلف فى إظهار مدى الحنان فى شخصية عدلى باعطائه السائل من ماله الخاص . ومدى نزاهته وتشدده فى الحق بتهجمه على الناظر فاسد الذمة .

ولمعى خطيب " نوسة " أخت نعمات - منة شلبى التى تعلم ماتصنع من فن - كذب عليها وأسررتها وادعى أنه أكمل تعليمه وهو لم يحصل على شهادته العليا بعد ، فحدثت معركة داخل الكنيسة سابعة الزفاف ، وعلى الرغم من الضرب بالأحذية ، وتبادل السباب بين العائلتين ، إلا أن الأب " بشرى " وافق مضطراً على زواج ابنته من هذا المحتال فى نظره .

نحن لدينا كذب فعلاً ، لكنه ليس حقيقياً ، والصنعة أظهر فى تأليفه عن إبداعه . فهل عدم حصول لمعى على البكالوريوس - وهو المنتسب لكلية التجارة ، ويعمل موظفاً فى الوقت نفسه - سبب كاف لتلك الكذبة المفصوحة؟ أم هو نوع من مكر الأطفال البرئ؟! لم نستشف ذلك من شخصية لمعى بالقدر الملائم . وإن ظهر لنا من طابعها الشهوانى فى البطن والفرج .  
وإذا سلمنا بالنطق الفنى للكذب فى شخصية لمعى ودوافعه ، فهل يمتد هذا المنطق ليجعل من هذه الكذبة مبرراً لتلك المعركة الهزلية ، وإتمام الزواج بعدها ؟

فلو كان رفض الأب لهذا الزوج بسبب كذبه ، فإن غضبته أثناء دخوله الكنيسة لاتفق فنياً أو واقعياً مع تبديل رأيه بعد معركة سالت فيها دماء العائلتين والقسيس . وإن حاول الحوار أن يقنعنا بأسباب ليست من القوة التى تجعل الأب يخضع لها . وأهمها عدم " فركشة " الزيجة خوفاً على مستقبل البنت ، اللهم لو كان الأب ضعيف الشخصية ، وهذا لم يشير إليه ، أو أن بعض القبلات والأحضان التى حصل عليها الحبيب قبل الزواج كانت معلومة للأسرة ، فاضطرت للرضوخ ، وهذا أيضاً لم يوح به . فمحال أن يحدث هذا فى الواقع ، وبالتالي فإنه من الصعب اختلاقه فنياً .

وإن قيل إن هذا من باب " الفانتازيا " فإن " الخوارق الفنية " التى هى أقرب إلى هزل الخيال لها سياق مغاير ، ومنطق مختلف ، وروح أخرى .. فنحن لانستطيع هنا - أن نصدق الكذب أو التعاطف معه . والمشكلة أن المعنى - زيف العلاقات - وهو جد مهم ، أراد الكاتب أن يعرضه فى قالب من الهزل ، لكنك تشعر دائماً أن بينهما تناقضاً .

الشخصية التى تم بناؤها بطريقة متسقة ومقنعة إلى حد كبير ، شخصية الزوجة " نعمات "





وقد أدت الفنانة لىلى علوى الدور بإحساس صادق ، وفهم واع تستحق عليه جائزة فى فن التمثيل. منذ المشاهد الأولى نعرف أنها إنسانة مشتتة الذهن ، لديها حزن دفين ، دائما تنسى الأشياء المنزلية قبل مغادرة البيت ، أو تترك المفتاح فى باب الشقة . نفسها ليست معها ، أو أنها فنانة تحمل سمة شرود الفنانين الذين ينسون أشياءهم عادة . هذا مانكتشفه عندما يعلن السيناريو عن موهبتها فى الرسم فمفتش التربية الفنية " ممدوح " - نكى عبد الوهاب قليل الحظ من فن التشخيص - يجرى من الوزارة لمتابعة أحوال حصص الرسم بالمدرسة التى تديرها نعمات ، لنكتشف من خلاله أنها فنانة موهوبة . وهذا هو الجانب الآخر من صراع نعمات - ممدوح - الذى لم يرق إلى نفس الدرجة من الجودة.

فشخصية " ممدوح " من الشخصيات التى لايمكثك أن تصدقها وتجد لها ملامح ، ليس بسبب الأداء " البارد " فقط ، إنما تقديمه كرسام له سمى التشكيليين الفوضويين مع توظيفه بوزارة التعليم غير مقنع . فهذا النموذج - الفنان / الموظف - فضلا عن كونه استثناءً ، ومن غير المستحب أن يقوم الفن على الاستثناءات إلا فيما ندر ، وإن كان .. فالعالب عليه يلزمه مهارة كبيرة تمنحنا قبله.

فلم تستب لنا أبعاد شخصية ممدوح وأعماقه النفسية ، لاسيما أن هذا النموذج قلما سلم من محنة المثقف الأدبية مع السلطة والمجتمع . فشخصية - المثقف / البيروقراطى - تستحق أفراداً بذاتها يعلو عن مجرد حكيه لنعمات عن سجنه لأسباب سياسية ، وإلحاده قبل اعتقاله ثم انتسابه لدين وهو فى السجن ، كلها محكيات بلا ملامح واضحة أو توظيف يثرى الشخصية فى علاقتها مع نعمات أو مع نفسها أو مع المشاهد أياكون تخلى خطيبته عنه وهو فى المعتقل ، كما ظن هو نفسه ، أو تنازل أساذته ورفاقه عن مبادئهم بواقع كفيفة بأن يغير الانسان من معتقداته ؟ بالطبع هى كذلك . والمأخذ على تلك الشخصية أنها لم تشبع درامياً من جميع الجوانب فخلقت مسطحة بغير جوهر يطلعننا على عمق مثل تلك التجارب الانسانية.

وما يبدو لى أن هذه شخصية تهم المثقفين ، ونموذج من نماذج مثقفى وسط البلد ، قد يجد من يبهره فيغيره بالتناول ، لكن بأية فنية ؟ كما يبدو لى كذلك أن المؤلف وضع " ممدوح " على طريق " نعمات " ليظهر لنا الجزء الآخر من حياتها ، وليكون نكاة درامية تستند عليها نعمات فى خيانتها لزوجها ، بل خيانتها لنفسها ، ثم ندمها الأليم الذى رأيناه فى مشهد من أجمل المشاهد داخل الكنيسة وهى تعترف ، ليس لأحد من رجال الدين ، إنما لما هو بداخلها.

أمر آخر يتصل بعدم الاتساق فى شخصية ممدوح ، يتبين لنا عند تقييمه لفن نعمات من خلال مشهد المقارنة بين لوجتيها للمرأة العارية . الأولى رسمتها على هيئة منبسطة ، والأخرى بشكل

أقرب إلى الانكفاء ، فعلمنا من حوارها معه أن الأولى رسمتها حين كانت فى بلديتها المنيا أثنا دراستها الجامعية . بينما الأخرى رأينا كيف تسلفت من غرفة نومها ليلاً ، كى تمارس موهبتها فى جنح الظلام بعيداً عن أعين زوجها المترنم.

وهنا لنا وقفة مع " ممدوح " لأنه أبدى رأياً بعيداً كل البعد عن الفن الحقيقى ، إذ يقرر أن اللوحة الأولى أجمل لأنها أكثر تحرراً ، وعلى " نعمات " أن تلتزم تلك الروح ، بينما الأخرى تبدو كأنها مسجونة ومكبلة ، وعليها أن تفك هذه القيود.

والحقيقة أن الذى يجعل الفن جميلاً من عدمه هو الصدق فاللوحة الثانية رسمتها فيما يشبه الأسر الحقيقى ، لذلك هى فى رأى أكثر فنية ، ربما لأنها تعبر عن الألم الذى يوقظ الموهبة ، أو لأنها ترجمة حية ولحظية لتلك النفس الأسيرة ، وفى الحالتين يبدع لنا الفنان أصدق أعماله تأثيراً . هذا إلا إن كان غرض ممدوح غير فنى ، أى كان يروض قريسته ، وهى زوجة لآخر ، للايقاع بها باسم الفن والتحرر . لكننا لم نشعر أنه وغد خاصة وقد تقدم الزواج منها بعد موت زوجها ؟!

قرب النهاية كان المشهد الموحى ، وقد اعتلى نعيم وعدلى دراجة تدور عجالاتها على ضفاف البحر ساعة الغروب ، فى صورة شاعرية تحمل معنى التحرر ، كما تنبئ عن قرب انتهاء دور عدلى وغرويه عن الحياة . وهو ماحدث فعلاً لكن بعد ذلك المشهد بقليل ، حين دخلت عليه زوجته فى محرابه ، وقد أسلم الروح فى وضع المتعبد . ربما يفسر لنا هذا الحدث أحد المعانى التى طرحها الفيلم ، إنه من الممكن أن تتمسك ببيمانك فى غير تزمّت بعدما تكون قد عرفت الله ، ومس حبه قلبك ، ولن يتأتى هذا إلا بالاعتراف والصدق ، ومواجهة النفس مثلاً فعل عدلى لحظة ارتداده !

أما آخر المشاهد التى توجز أحد أهم المعانى الأساسية فى اسم الفيلم ، وقد أداه بطل الرواية - الطفل يوسف عثمان ذلك الاكتشاف الثمين - هو المشهد الذى يعيش فيه نعيم مع " الصورة " من خلال شاشة التليفزيون ، ذلك الواقف الجديد على منزله ، وقد تمت الاستعاضة به عن السينما . فنعيم يحب الصورة بإطلاق منذ كان يحمل لعبته التى يرى بداخلها الصور . فلماذا أحب نعيم الصورة لهذه الدرجة ؟

على مدار الفيلم التفت الكذب حول نعيم من كل جانب ، فكانت الصورة بالنسبة له هى - الفن / الصدق - البديل لكذب الحياة . فموت جده لحظة مشاهدة الأسرة للتليفزيون لم يعره الطفل أدنى اهتمام . بل إنه أعاد تشغيله بعد أن أغلقته نعمات تناسباً مع الموقف . فكانه يقول لهم امضوا أنتم فى أكانيبيكم ودعوتى استغرق مع فنى!

ولن عاب على مشهد تبوله على الناس أثناء تلقى العزاء داخل الكنيسة فى وفاة أبيه ، فالمسألة ليست أخلاقية بقدر ماهى تناقض فنى وإنسانى . فبئى منطق ومشاعر يفقد طفل والده ثم ليايلى

، بل يبول على رؤوس الأشهاد من المعزين ، وإن كنا نصدق نعيم فى مشهد وفاة جده ، وتمسكه بمشاهدة الصورة ، فمن الصعب تصديقه فى موقف موت أبيه .

فلم تكن بينه وبين جده عاطفة تذكر ، فضلاً عن الفارق الكبير بين هذا الطفل وبين ارتباطه بحب الصورة . فى حين أنه قد تصالح مع والده عندما أدخله السينما ، واشترى له تليفزيونا . والأمم أنه رافقه على الدراجة بعدما رفض يحيى أن يصطحبه عليها ، فهو يقول لولده : أنا من يحقق لك أحلامك ، أنا أبوك . فكيف بعد تلك العلاقة الانسانية الصادقة ينقلب الابن غير حزين أو أسف على رحيل الأب ؟!

أعلم أن الفن كلما تعددت مستوياته تنوعت معانيه ، فيصبح العمل الفنى أغنى قيمة وأكثر عمقاً . لذا قال القدماء " المعنى فى بطن الشاعر " . لكن هذا التعدد والتنوع له صنعة تحكمه قادرة على الإيحاء الفنى من غير تشتيت لذهن متلقى الفن ، أو تمييع للأفكار والمعانى الملقاة عليه . وأظن أن الفجوة بين الشكل والمضمون ، الصورة والمعنى هى التى أدت إلى هذا التشتت ، فلم نقدر على وصل المعانى والأفكار ببعضها البعض فى أذهانتنا ، وربطها أدبياً من خلال الصورة والحوار بالسيناريو المكتوب ، بشخصياته وأحداثه .

والمفارقة فى هذا الفيلم أن الصورة التى ظهرت لنا اكتملت لها كل الأدوات السينمائية الجيدة التى اجتهدت عناصرها لتصنع لنا فيلماً على المستوى ، بدءاً من موسيقى الموفوب خالد شكرى التى تشعرك بنسيم الخريف الحاضر الغائب ، مروراً بالإضاءة الباعثة على العتمة التى تسرى فى روح المشاهد ، والقابضة على نفسية الشخصيات والأكسسوار والأزياء التى تعود بك إلى زمن الستينيات - باستثناء الفنان الكجوال ممدوح - والتى عبرت عن طبيعة الشخصيات وبيئاتها وثقافتها بتمثيل طبيعى ، انتهاءً بالخروج أسامة فوزى الذى سعى جاهداً لإمتاعنا بفيلم لايقال عنه سوى إنه عمل سينمائى جيد لاينقصه - وتلك هى المفارقة - إلا بناء درامى على ذات القدر من عمق الأفكار وجدتها ، وبنفس الدرجة من الجمال الذى بعثته الصورة فى نفوسنا . وهو البناء الذى يحققه مزيد من التضج والخبرة والدأب الفنى ، وهو ما يكتسب ويتقرر فى أتى الأيام . ومبروك لأهل السينما فيلم « حب الصورة ».

## « بحب السیما » :

# ثقافة الخوف وثقافة الخلاص

د. راجی شوقی میخائیل

أبرز فيلم بحب السیما ظاهرة الحضور القوی للدين فی حياة شخصياته من الأقباط فقدمهم وهم یجتمعون للترنیم والصلاة أو یحضرون مسرحية یوسف فی الكنيسة ورصد كيف تصوغ المعتقدات الدينية أفكارهم مثل التسليم بالقضاء عند الجدة المریضة ، بل تطبع أحلامهم مثل حلم الطفل بالملانكة یدخلونه الجنة من بوابة السیما وهذا هو میراث المصریین كشعب متدين .

فقصة الفیلم وشخصياته جديدة تماما وتم تقديمها ببراعة وفهم عمیق لسماتها النفسية والذهنية وبأسلوب واقعی جعل المشاهد یحس بالألفة معها كما أبرز روح المكان وعراقته فی حى شبرا والموضوع الرئيسی للفیلم هو الحياة الدينية للبطل الذى يتسم تدينه بالقلو والانسحاق النفسى والشعور بالذنب والاحساس المرضی بالخوف من الجحیم وهو یعذب نفسه وיעذب من حوله بتصرفاته معهم كما اعترف هو لاحقا وهكذا فان خوفه من الجحیم قادة إلى أن یحول حياة أسرته إلى جحیم ومارس عليهم استبداد جر علیهم الكوارث بينما تكفل المدرس " أحمد عقل " بترهیب الابنة نعیمة فی المدرسة فالفیلم یكشف ویدین ثقافة الخوف ویؤكد مسئولية الأب عن خطیئته زوجته وعن إصابة ابنه بالحمى الروماتيزمية التى داهمته عندما خرج الى الشرفة یبکی من قهر أبیه التى جعلت الطفل یهز رأسه اهتزازات لإرادية متأثراً بمرضه وهكذا أنى الأب

جسد زوجته بإهماله كما أذى جسد ابنه الذى أصيب بالحمى ناهيك عن إيدائه لروحيهما .  
وفى صراع مع الخوف تتقدم ثقافة الخلاص إذ يلوذ بها الأبطال لكى تنقذهم والخلاص  
كمصطلح دينى يعنى « النجاة من حياة الإثم والخطيئة والدخول والنمو فى الحياة الروحية النقية  
للوصول إلى الملكوت السمائى والأرضى فالزوجة تمارس هواية الرسم وتحب فنها وعملها وتسعى  
إلى استعادة حب زوجها وعندما تسقط فى الخيانة فى لحظة ضعف فانها تنهض بسرعة وتتوب  
بدموع غزيرة قائلة أنا خاطئة ومجرمة وسافلة ثم تمارس الاعتراف فى الكنيسة كما تعترف  
لزوجها ، والطفل يتمرد باستمرار ولايستسلم للاكتئاب بل يخلع الملابس الثقيلة التى ألزمه بها  
ويتفرج على الشرائع المصورة ويتحail ليذهب مع خاله إلى السيميناء والجدة المريضة تقاوم اليأس  
بل تتضح بالحكمة لمن حولها أما بطل الفيلم فإن الجانب النبيل فى شخصيته وهو تعاطفه مع  
الطلاب الفقراء قد قاده إلى الصدام العنيف مع ناظر المدرسة ثم رفض الكذب برغم أن المحقق  
المتواطئ دعاه إلى الإنكار ولكن البطل حمل صليبه حتى النهاية ورفض الكذب وبعد اعتقاله  
وامتنائه استطاع أن يخرج من محنته إلى حالة من الكشف والتطهر وهكذا فإن أبطال الفيلم فى  
بحثهم عن الخلاص هم مسيحيون حتى النخاع .

فثقافة الخلاص هى ثقافة نضالية لأنها حالة مستمرة من مقاومة الشر وبناء كل ما هو خير .  
أن تفسير وتأويل النص الدينى يمكن أن ينتج هذا النموذج المتزمت فى أى زمان ومكان مثلاً  
كان الفيلسوف الألمانى " كيركجور " ضحية لأبيه المتزمت ولكن فى حالتنا هذه فإن تأثير المجتمع  
ومسئولية المناخ العام عن توليد مثل هذا الغلو لا يمكن إنكارها لاسيما وأن الفيلم قد قدم خطأ  
سياسياً بدءاً من صوت الرئيس الراحل جمال عبد الناصر يقول أن إرادة القانون أكبر من مراكز  
القوة ثم حديث مفتش الرسم وانهاء بخطاب التنهى الذى أعقبه مباشرة وفاة الأب الذى كان  
يشعر بالعزلة والاعترا ب فى ظل مصادرة الحياة السياسية وحل الأحزاب التى كان يجد فيها  
مثقفو الطبقة الوسطى الصغيرة متنفساً لهم بالإضافة إلى إحساس البطل بالقهر إزاء فساد  
ناظر المدرسة كل هذا ساهم فى خلق التشوه النفسى والحالة الذهنية للأب والتى تجمع بين  
الربع الداخلى وإعادة انتاج نموذج الدكتاتور لكى يتسلط على رعيته مع إطلاق شعارات براقة  
لهم فهكذا كانت العلاقة بين الراعى ورعيته فى الفيلم وعندما قمعت السلطة وقتها التعددية  
السياسية وأمت الصحف وساد الاعلام الأحادى التبعوى بدا التهميش السياسى للأقباط بدليل  
أن دخولهم للبرلمان بعد ١٩٥٢ أصبح محدوداً للغاية أو معدوماً بعد أن كان يتم انتخابهم فى  
الانتخابات العامة فى المرحلة الليبرالية وفى ذلك الوقت بدأت هجرة الأقباط إلى الخارج فالاستبداد  
السياسى والدينى يتبادلان التأثير أو التصدير والاستيراد من بعضهما البعض وعلى صعيد



الأسرة والوطن قاد الاستبداد إلى الفشل المتلاحق لأنه ينطوى على التقصير وضعف الإنجاز وهكذا كشف الفيلم الخطايا الشخصية والخطايا المجتمعية واستخدم الكوميديا ليتحدى بها مناخ الخوف الناجم عن غطرسة المتزمتين واستعلائهم.

ورداً على المطالبين بحظر الفيلم أقول أن علينا أولاً أن نتعمق فى ثقافتنا السينمائية والحقوقية معاً فنحن بازاء عمل فنى وليس فيلماً تسجيلياً وثائقياً والدخول إلى أعماق الشخصيات وتحولاتها المختلفة يقربها إلى المشاهدين أكثر من المواعظ والخطب فالفن يرسل رسالته من خلال إبراز التناقضات فلقد قدم مثلاً ثلاثة أقباط منخرطين فى الخدمة العسكرية فى مقابل قبضى واحد تهرب من التجنيد وهو نفس الشخص الذى اختلس القبلات فى حرم الكنيسة ثم خدع زوجته ولكن كان من الأفضل المحافظة على قدسية دار العبادة بدون خدش لأنها رمز لتراكم مئات السنين من التمسك بالفضيلة كما أنها مستجمع لقيم الكنيسة المصرية وفى طليعتها القيم الوطنية والروحية أما الأفراد فليست لهم قداسة أو حصانة وللفنان الحرية فى أن يظهر خطاياهم ولا سيما إذا كان يتبع ذلك بتجسيد رحلتهم على طريق الخلاص ( على عكس فيلم القاهرة ٣٠ ) ولقد أدرك المثقفون أن الفيلم يحارب الغلو فى أى دين ويحارب الجمود الفكرى وأسلوب الترهيب الذى يعد أول أسلحة المتطرفين فالدمعة إلى حظر الفيلم هى فى الواقع خدمة وإضافة إلى رصيد المتطرفين وزيعة يدخرونها لكى يستخدموا سلاح الحظر حسب أهوائهم وإذا كان الرمز والمجاز هما بعض وسائل تفسير النص الدينى نفسه فالأحرى أن نفسح المجال للفن لكى يستخدم لغته الخاصة ومن ناحية أخرى فإن المبادئ الحقوقية تتصف بالعمومية فإذا أيدنا مثلاً فن الكاريكاتير كأداة نقدية فلا يجب أن نطلب عدم رسم شخصياتنا بالذات ويمكن لنا استخدام وسائل الرد الأخرى مثل إصدار البيانات أو الدعاية المضادة ولكن يجب الابتعاد عن الوسائل التى تشد مسيرة الحرية إلى الوراء وعلينا التركيز على القضايا الجوهرية لئلا تهتز مصداقيتنا لدى الرأى العام وعلينا أن نقو أن سمعة الأقباط ليست هشة كما أن الفن كان وسيظل سلاحاً قوياً ضد التطرف.



صفحات من كتاب : النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية ،

(٦)

## النظرة التجريبية للتراث عند المؤرخين

د. حسين مروة

برز بعد ابن تيمية تياران من السلفيين : تيار يتابع اتجاهه نفسه ، وتيار آخر يتابع الخط الأشعري في محاربة الفلسفة والفلاسفة بسلاح الفلسفة نفسها . ومن التيار الأول من أعاد أسلوب ابن الصلاح في تحريم المنطق والفلسفة ، أمثال : ابن قيم الجوزية (١ - ٧٥١ هـ) ، والصنعاني (٢ - ٨٤٠ هـ) ، والسيوطي (٣ - ٩١١ هـ) . أما التيار الثاني - الأشعري - فقد جاء من المتأخرين الممثلين له من مارس التفكير الفلسفي دون حرج حتى أن بعض الباحثين المحدثين وصف طريقتهم بأنها « توغلت في مخالطة كتب الفلسفة ، والتبس عليهم شأن الموضوع في العلمين ( علم الكلام وعلم الفلسفة ) وحسبوه واحداً ، واختلطت مسائل الكلام بمسائل الفلسفة بحيث لا يتميز أحد الفئتين من الآخر ، كما فعل البيضاوي (٦٩١ - ١٢٨٦ هـ) في « الطوالع » وعضد الدين الأيجي ( ٧٥٠ هـ / ١٣٥٥ ) في كتاب « المواقف » (٤) .

إن الطابع العام لمواقف القدماء من التراث الفكري الفلسفي ، بعد ابن تيمية إلى زمن متأخر

يتجاوز القرن السادس عشر الميلادي ، هو طابع هذين التيارين معاً ، رغم الاستثناءات ذات الشأن الكبير . ولكن تيار الأشعرية ظل يحتفظ بمواقفه المسيطرة . بالأغلب . على النشاط الفكري في هذا المجال ، فإن كثرة شراح الكتاب الكلامية والفلسفية البارزين ومؤرخي الفلسفة ، في المراحل المتأخرة ، هي كثرة أشعرية ، من ابن خلدون إلى طاش كبرى زادة ( ٩٦٣ هـ / ١٥٥٠ ) (٥) . أما الاستثناءات التي أشرنا إليها فتركز على المتأخرين من فلاسفة الشيعة الذين يبرز في قافلتهم الأخيرة صدر الدين الشيرازي المشهور بـ « الملا صدرا » أو بـ « صدر المتألهين ( ٩٨٠ - ١٠٥٠ / ١٥٧٣ - ١٦٤٠ ) (٦) . والقصد من الاستثناء هنا أمران ، هما : أولاً ، كون فلاسفة الشيعة هؤلاء نظروا إلى الفكر الفلسفي من خارج كلا التيارين السابقين : الحنبلي ، والأشعري ، من حيث الاتجاه المذهبي الصرف ، وثانياً ، كون موقفهم من هذا الفكر يتسم بالانسجام الداخلي . ذلك بفضل تطويعهم مقولاته ومفاهيمه ذات الطابع الميتافيزيقي وفق طبيعة المقولات والمفاهيم الشيعية في قضايا النبوة والإمامة بالأخص . لذا كان النشاط الفلسفي الشيعي في المرحلة المتأخرة من عصور الفلسفة التراثية يتميز - فضلاً عن خصبه - بسماته الخاصة . ولعل أظهر هذه السمات تلك العلاقة الداخلية الحميمة بين النظرة الفلسفية والروح المذهبية . من هنا تراءى لبعض الباحثين ، من شرقيين ومستشرقين (٧) ، أن لفلسفة التشيع طابعاً عرفانياً . غير أن ما يبدو فيها من هذا الطابع إنما هو مستمد من ذلك الانصهار الكلي في مفهوم عصمة الأئمة . فإن هذا الانصهار ، بالإضافة إلى الظروف التاريخية المأسوية التي تعرضت لها حركة التشيع في مختلف مراحلها ، قد شجنت التفكير الفلسفي الشيعي بحرارة وجدانية متميزة أضفت عليها ذلك الطابع الذي يقترب من الطابع العرفاني . ونحن نقصد هنا الشيعة الإمامية الاثني عشرية بخاصة ، دون الاسماعيلية وغيرهم .

\*\*\*

كان للقسط الأوفر من هذا العرض النقدي لمواقف القدماء ، موجهاً إلى المشتغلين منهم بالبحث الفكري ، المنطقي أو الكلامي أو الفلسفي أو الأصولي ، ولم تعرض للمؤرخين منهم إلا حين رأينا هذا المؤرخ أو ذاك بين المشاركين في البحث التاريخي أو فلسفة التاريخ ، كإبن خلدون والشهرستاني . لذا نرى ضرورة الوقوف قليلاً الآن لاستطلاع مواقف المؤرخين القدماء من العرب - الاسلاميين الذين سجلوا في مؤلفاتهم الواصلة إلينا كثيراً من ظاهرات المجتمع العربي - الإسلامي في القرون الوسطى التي تحدد زمن الفكر التراثي . ولكن ، ينبغي أن نلاحظ هنا أن تلك المؤلفات التاريخية يغلب عليها طابع التاريخ العام للأحداث أو الأشخاص أو البلدان ، حتى تكاد تكون

المؤلفات المتخصصة بينها بتاريخ الظواهر الفكرية بوجه عام ، أو بظاهرة معينة منها ، قليلة . هذا فضلاً عن فقدان المؤلفات المتخصصة بتاريخ الفلسفة كعلم ، كما نفهمه فى عصرنا . لعل الشهرستانى وحده انفرد بوضع الأساس لعلم تاريخ الفلسفة على مستوى عصره ، كما انفرد ابن خلدون فى « المقدمة » بوضع الأساس لعلم التاريخ الاجتماعى على مستوى عصره أيضاً . لكن ذلك لايعنى أن مؤرخى المجتمع العربى - الإسلامى ذاك قد أهملوا تسجيل الظواهر الفكرية ، ومنها الفلسفية ، فى مؤلفاتهم . بل الواقع أنه ظهرت لهم مؤلفات تشبه أن تكون تاريخاً متخصصاً فى بعض مجالات الفكر . كمثل ما ألفوه من كتب سميت بكتب التراجم والطبقات : كطبقات الحكماء ، أو الأطباء ، أو الشعراء ، أو طبقات المحدثين ( رواة الأحاديث النبوية ) ، أو غيرهم ( ٨ ) . ومن ذلك أيضاً كتب الفرق والمذاهب التى هى - فى الواقع - تسجيل تاريخى لجانب أساسى من جوانب الحياة الفكرية ، لأن هذه الكتب تعرض لنا المبادئ والأسس الفكرية والنظرية التى قامت عليها الفوارق والخلافات بين أهل الفرق والمذاهب ، ومنها المذاهب الكلامية والأصولية والفلسفية . يضاف إلى هذا وذلك أنه حتى التاريخ ذات الطابع العام ، تحتوى - بصورة متفاوتة ، كمياً ونوعياً - على تسجيلات لظواهر أو حركات أو أحداث فكرية ، أو تراجم لمفكرين ، وأحياناً تحتوى على مباحث فى هذا المجال أو ذاك من مجالات الفكر العربى - الإسلامى . لهذا كله نستطيع أن نستخلص من مجمل المؤلفات التاريخية العربية - الإسلامية أساليب المؤرخين فى النظر إلى التراث المعنى فى بعثنا .

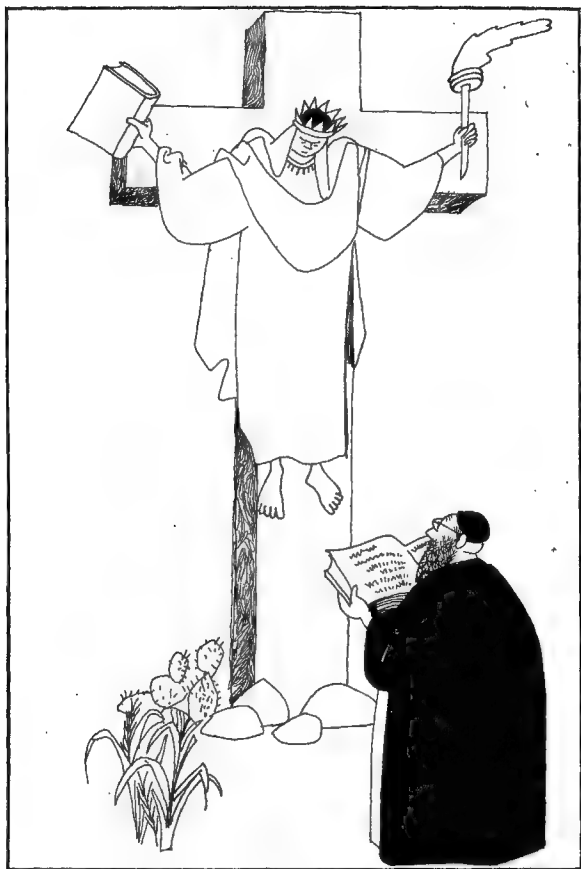
\* أبرز مايلفت نظر الباحث العلمى المعاصر أن هناك أسلوباً طاعياً فى نظرة أولئك المؤرخين إلى هذا التراث ، أى إلى حركة النشاط الفكرى نفسها التى يتحدثون عنها فى مؤلفاتهم التاريخية . ذلك هو الأسلوب الكمى التجزيئى ، أو مايصح أن يعد شكلاً تاريخياً من أشكال التجريبية المعاصرة . إن الأحداث أو الحركات أو التيارات الفكرية تظهر فى كتابات مؤرخينا بصورة تراكمات « حديثة » منفصل بعضها عن بعض . أى أنها تراكمات كمية للأحداث أو الأزمان أو الأماكن أو الأشخاص أو الحالات ، دون رؤية العلاقات الداخلية التى تنتظمها لتشكلى منها ظواهر عامة ، أو رؤية العلاقات الخارجية التى تتفاعل بها وتتفاعل معها . أو رؤية التحولات الكيفية لتلك التراكمات الكمية . بل إن كل مالىدهم من رؤية ينحصر فى المجرى الظاهرى لكل جزء ، على انفراد ، أو فى الإطار الذى يختاره هذا المؤرخ أو ذاك من زاوية جانبية لاتقترب من الخط الجوهري لمجرى الظواهر فى نشأتها وتطورها وحركة صيرورتها . وغالباً ماتكون الزاوية الجانبية هذه : إما عهد خليفة من الخلفاء ، أو زمن ولاية وال أو إمارة أمير أو

قيادة قائد ، وإما سنة حرب أو مجاعة أو فتنة ( وكثيراً ماتكون « الفتنة » هذه ثورة اجتماعية لها أبعادها العميقة الغائبة عن تفكير مؤرخينا ) ، دون كلام على الأسباب الاجتماعية الجوهرية للحرب أو المجاعة أو « الفتنة » .

هذا الأسلوب فى النظر إلى حركة النشاط الفكرى ، هو - بالطبع - انعكاس عن أسلوب مؤرخينا فى النظر إلى الحركة التاريخية فى مجالها الأساسى ، أى مجال النشاط الاجتماعى . فانهم إذ كانوا عاجزين - تاريخياً - عن الرؤية الواقعية لمسار حركة التاريخ الاجتماعى ، وللعوامل الأساسية الحاسمة التى تحدد اتجاهات هذا المسار ، فى هذا المجتمع المعين أو ذاك ، فقد كانوا إذن - بالضرورة - عاجزين عن رؤية العلاقة الجوهرية بين حركة النشاط الفكرى وحركة النشاط الاجتماعى من جهة أولى ، ورؤية العلاقات الداخلية بين الأحداث والظواهر الفكرية نفسها من جهة ثانية .

\* ولكن ذكر هذا العجز التاريخى ، أى القول بأن الرؤية العلمية لحركة التاريخ لم يكن قد حان أوانها فى عصر مؤرخينا ، لا يفسر كل مواقف هؤلاء المؤرخين . إن لبعضهم مواقف لا يكفى ذلك تفسيراً لها ، بل يجب أن نضيف إليه أسباباً ذاتية وأسباباً طبقية وأيدولوجية موضوعية كانت تتحكم بهذه المواقف أيضاً . فليس يصح أن نتجاهل أن كثيراً منهم كان ينطلق فى كتابة التاريخ ، سواء تاريخ الأحداث السياسية فى مجتمعاتهم ذاك أم تاريخ الحركات الفكرية ، من مواقع السلطة القائمة : إما طمعاً ، أو خوفاً ، أو تأثراً بالتضليلات الأيدولوجية « الرسمية » ، أو اندفاعاً تلقائياً بحكم الانتماء الطبقي (٩) .

أما من مثال شديد الوضوح ، هو موقف مؤرخينا القدماء من إحدى أهم القضايا التاريخية التى واجهت الخلافة العباسية . نعى بها قضية الثورة الجماهيرية الفلاحية التى شملت قطاعات واسعة من شعوب الامبراطورية العربية - الإسلامية فى أذربيجان وشمال غربى ايران وشرق أرمينية ، فى مستهل القرن الثالث الهجرى أيام خلافة المأمون والمعتصم ، وهى الثورة التى قادها بابك الخرمى ( ٨١٦ - ٨٣٨ م ) ، وعرفت - لذلك - باسم الثورة البابكية وبقيت مشتعلة عشرين عاماً ( ٢٠٢ - ٢٢٢ هـ ) . لقد اتفق أن أهم المصادر التاريخية العربية التى تؤرخ لتلك الحقبة من تاريخ المجتمع العربى - الإسلامى قد ألفها مؤرخون عاشوا فى القرن الثالث والرابع الهجريين ، ومنهم من عايش أحداث الثورة البابكية هذه ، ومنهم من كانت هذه الأحداث لاتزال ساخنة أثناء كتابته تاريخ تلك الحقبة . رغم ذلك نجد فى مؤلفاتهم الأمهات تلك إما تجاهلاً للثورة البابكية وإما تشويهاً لها يتناول أحداثها كما يتناول أهدافها وأيدولوجيتها ومبادئها الاجتماعية . وقد



أسهمت هذه التشويهات في طمس الصورة الحقيقية لتلك الثورة وفي إلقاء الظلال المعتمة على أبعادها الثورية اجتماعياً وفكرياً . ترجع هذه التشويهات إلى الموقف المتحيز الذى وقفه مؤرخونا الأولون هؤلاء . محاباة لسلطة الخلافة والأمراء المحليين وكبار الملاك الاقطاعيين الذين استهدفهم نار الثورة ، أو انسياقاً مع الأصول الطبقية لبعضهم ، إضافة إلى العجز التاريخي عن استكشاف الجذور الاجتماعية لثورة الفلاحين هذه . فقد انساق معظمهم - بهذا الدافع أو ذاك - إلى الأخذ بالخدمة التاريخية المزدوجة التى أشاعتها السلطة ويطانتها وحلفاؤها الطبقيون عن أهداف الثورة من أنها انتقاض على الإسلام وعداء للعرب ، وعن مبادئها من أنها تنتهك النظام الأخلاقي للمجتمع بالأجمال ، كان موقف هؤلاء المؤرخين من هذه الثورة موقفاً متحيزاً إلى وجهة نظر السلطة وأيديولوجية الاقطاعية مهما اختلفت الأشكال التى يتجلى بها هذا الموقف . فالبلاذرى ، أبو العباس أحمد بن يحيى ( ٢٧٩هـ / ٨٩٢ ) ، مثلاً ، رغم كونه ربما شهد أحداث الثورة البابكية فى مرحلة شبابه ، أو - بالأقل - رغم كونه تأثر دون شك بنسخونة القضية التى شغلت دار الخلافة جراء هذه الثورة ، لمجدد يتجاهلها فى كتابه « فتوح البلدان » فلا يتردد لها صدى مباشر فيه ، وليس للجانب الفكرى منها سوى إشارة عابرة يطلق فيها صفة « الكافر الحرى » ( ١٠ ) على بابك قائد الثورة ، سالكاً بذلك مسلك غيره ممن أطلقوا التهم على الثائرين دون تمحيص ، لإثارة مشاعر العداء لهم لدى جماهير المؤمنين فى بلاد الخلافة العباسية . ومن اليسير أن نفهم موقف هذا المؤرخ الكبير حين نرجع إلى ماعرف عن صلته الوثيقة بالخلفاء العباسيين ( ١١ ) ، وماعرف عن سلوكه من أنه كان " يسعى وراء الاتصال بأصحاب الجاه والسلطان ( ١٢ ) . ولعله بصمته عن ذكر أحداث هذه الثورة ومبادئها الاجتماعية كل يريد الاحتفاظ لنفسه برأى له فيها يخالف الرأى الرسمى ، فسكت عنه لئلا يغضب من كان يسعى وراء إرضائهم ، وإلا فليس من مسوغ لسكوته . ولكن يشفع لهذا المؤرخ أنه يقدم لنا تقارير واقية عن أساليب أقطاع الأرض فى المناطق التى شملتها ثورة الحرّمين وأساليب الاضطهاد التى كان يعانىها سكان هذه المناطق وجماهير فلاحها من أصحاب الاقطاعات ومن ثقل ضرائب الخلافة عليهم وقسوة جبايتها ( ١٣ ) .

بحيث يضح أمامنا بذلك مايكشف عن الجذور الاجتماعية التى تحتمت انفجار هذه الثورة . أما اليعقوبى ، أحمد بن أبى يعقوب ( بعد ٢٨٤هـ ) فى « تاريخه » المعروف ( ١٤ ) فيختلف موقفه عن موقف البلاذرى من وجهين : فهو - أولاً - لم يتجاهل هذه الثورة ، ولكنه اقتصد فى عرض التفاصيل عنها . وهو - ثانياً - فى تعرضه القليل لجانبها الأيديولوجى ، ينضم جزئياً إلى صف المتحاملين عليها ويتهم الشوار البابكيين بسلب المارة والمسافرين والحجاج ( ١٥ ) ، ولكنه

يبقى هو والبلاذرى ، ثم الطبرى (١٦) ، أبو جعفر محمد بن جرير (٢٢٤ . ٣١٠ هـ) والمسعودى (١٧) ، أبو الحسن على بن الحسين ( ٣٤٦ هـ ) ، أقل المؤرخين الذين تحدثنا عنهم إسهاماً فيتشويه الصورة الواقعية لثورة الجماهير الفلاحية هذه . ومنذ ابن النديم (١٨) ، أبو الفرج محمد بن اسحاق الوراق ( ٣٨٥ هـ / ٩٩٥ ) تبدأ الصورة تتكاثف خطوطها وتتشابك خلالها الأوهام بالحقائق حتى تصبح الأوهام هي « الحقائق » فى مؤلفات الجيل اللاحق لابن النديم من المؤرخين ثم مؤلفات الأجيال التالية من الباحثين العرب المحدثين ومن المستشرقين حتى يتصدى لهذه الظلامية باحث عربى معاصر (١٩) بين الباحثين الجدد الذين يشقون الطريق بشجاعة لدراسة تاريخنا وتراثنا الفكرى على زساس من الرؤية العلمية ( المادية التاريخية ) لحركة التاريخ الاجتماعى ومايرتبط بها من تاريخ تطور الفكر البشرى.

ليس بإمكان هذه المقدمة أن تستوعب كل موقف على انفراد بتفاصيله من مواقف القداماء تجاه التراث الفكرى الذى نحن بصده . ولكن هذا العرض العام قد رسم الاتجاهات الغالبة لتلك المواقف ، وقدم النماذج ذات الدلالة الكافية على الأوليات الفكرية والأيدىولوجية التى تنطلق منها هذه الاتجاهات.

### هوامش :

(١) ألف ابن القيم الجوزية كتاب " مفتاح دار السعادة ومنشور ولاية الأمر والإرادة " وفيه نقد شديد للفلسفة وأحكام على المنطق بالتهافت . طبع فى القاهرة ١٩٢٩ - راجع ج١ ، ص ١٧١ . ١٧٢ ، ص ٤٥٥ - ٤٦٠ .

(٢) للصنعانى كتاب « ترجيح أساليب القرآن على أساليب اليونان » . طبع ١٣٤٩ هـ . فى القاهرة . والصنعانى من المتكلمين الشيعة.

(٣) المرجع الأساسى لتفكير السيوطى كتابه « صون المنطق » .

(٤) مصطفى عبد الرازق : تهديد لتاريخ الفلسفة الإسلامية . القاهرة ١٩٤٤ ، ص ٢٩٤ .

(٥) طاش كبرى زاده مؤرخ فلسفة أكثر منه فيلسوفا . له كتاب « مفتاح السعادة ومصباح دار السيادة » . طبع فى حيدر اباد : الجزء الأول منه سنة ١٣٢٨ هـ والثانى سنة ١٣٢٩ هـ ، وهو كتاب يعرض فيه بطريقة نقدية تاريخ تطور معرفة المسلمين بالعلوم . وفى هذا الكتاب يصف « العلوم الحكمية » ( الفلسفة ) بأنها « العلوم الحقيقية التى لا تتبدل باختلاف الأزمان وتجديد الملك والأديان » ، وهو يدخل علم المنطق ضمن « العلوم الإلهية » ، ويعقد الصلة بين الفلسفة والتصوف حين يقول عن العلوم الحكمية

إنها قد تتحصل بالنظر وقد تتحصل بالتصفية - يقصد تصفية النفس بالرياضة والمجاهدة ، أى التصوف .  
( مفتاح السعادة ، ج ١ ، ص ٦٣ - ٦٦ ) .

(٦) يرجع فى تعرف شخصية الملا صدرا وفلسفته إلى كتاب « نظرية الحركة الجوهرية عند الشيرازى »  
لهادى العلوى - بغداد ١٩٧١ ، وكتاب فلاسفة الشيعة للشيخ عبد الله نعمة - بيروت ، ومحاضرة هنرى  
كوربان عنه : « مجلة الدراسات الأدبية » الصادرة عن الجامعة اللبنانية - السنة السابعة ، العدد ١٥١  
- ١٩٦٥ . من مؤلفات الشيرازى الفلسفية : شرح كتاب الشفاء : لابن سينا ، طهران ١٣٠٣ ، وشرح  
حكمة الاشراق للسهروردى ، طهران ١٢١٦ هـ : وكتاب « الأسفار الأربعة » طبع مرتين : ١٣٧٨ ،  
١٣٨٢ هـ .

(٧) نذكر من الشرقيين سيد حسين نصر : « ثلاثة حكماء مسلمين » - بيروت ١٩٧١ ، ومن  
المستشرقين هنرى كوربان : تاريخ الفلسفة الاسلامية - بيروت ١٩٦٦ .

(٨) التصنيف إلى « طبقات » فى مصطلح المؤلفين القدماء لايقوم على أساس اجتماعى ، كما هو  
الأمر فى مصطلحنا المعاصر ، بل المقياس عندهم هو التصنيف الزمنى غالباً ، « فالطبقة » تعنى بهذا  
المقياس جيلاً من الشعراء مثلاً أو المحدثين أو الفلسفة الخ .. وزمن الجيل عندهم يتراوح بين عشر سنين  
وعشرين سنة . وقد يستخدمون المقياس المكائى ، كما فعل ابن سعد فى طبقاته الكبرى حين ترجم  
للصحابة حسب الأمصار التى نزلوا فيها . ( راجع طبقات ابن سعد - ط دار صادر - دار بيروت ١٩٥٧ ،  
مقدمة إحسان عباس ، ج ١/ ص ١٢ ) . وعلى ذلك فكتب الطبقات هى كتب تراجم متخصصة بصنف  
ما من الناس ذوى الشأن فى التاريخ ، ان هذا النوع من التأليف عند العرب والرسلايين يرفى تاريخياً  
إلى القرن الثالث الهجرى ، ولعل الواقفى هو أول من ألف فيه وبعده تلميذه محمد بن سعد وكلاهما ترجم  
لأصحاب الحديث ، وفى القرن الثالث نفسه ألف كثير من الأدباء فى طبقات الشعراء ، أمثال طبقات ابن  
سلام ، وكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة وطبقات الشعراء لابن المعتز ، ثم تتابع التأليف فى « طبقات »  
الأطباء والحكماء والشيعة والشافعية .. الخ

(٩) نجد فى تاريخ الأدب العربى نموذجاً يجتمع فيه معظم هذه الأسباب ( الذاتية والطبقية  
والأيديولوجية ) وحول هذا النموذج نفسه نجد الموقف المنطلق من مجاملة السلطة

= القائمة : وضع عبد الله بن المعتز ( ٢٤٧ - ٢٩٦ هـ ) ، وهو الذى لم يتجاوز زمن خلافته يوماً وبعض  
اليوم ، كتاباً باسم « طبقات الشعراء » ترجم فيه لنحو ١٢٧ شاعراً وشاعرة من العصر العباسى . فى هذا  
الكتاب وحوله ثلاث ملحوظات تنبه لها محقق الكتاب ( عبد الستار أحمد فراج ، وعباس اقبال ) : أولاً  
: ابن المعتز يتجاهل عدداً من أبرز شعراء عصره ، منهم ابن الرومى ( ٢٢١ - ٢٨٣ هـ ) وابن المعتز يتجاهل



ابن الرومي في كتابه « البديع » أيضاً لماذا ذلك مع كون ابن الرومي ظاهرة شعرية بذاته في تراث الشعر العربي؟ يكشف محقق الكتاب وناشره عبد الستار فراج صلة هذا التجاهر بموقفين لابن الرومي : احدهما ، أنه - أي ابن الرومي - كان قد هجا المعتز ( والد المؤلف ) حين خلع من الخلافة . ثانيهما ، ان ابن الرومي « كان ملازماً للقباسم بن عبيد الله الذي كان من خصوم عبد الله بن المعتز ، فهو الذي أشار بالقبض عليه حينما توفي المعتضد » . فهنا موقف ذاتي . ثانياً - كتاب ابن المعتز يترجم للشعراء الذين مدحوا أو اتصلوا بخلفاء بني العباس (...) ويجمع من الأشعار ما طبع ذلك الطابع الذي يمثل الشعراء التابعين لخلفاء بني العباس ووزرائهم وكبار رجالاتهم . كما يحاول أن يبيط اللثام عن العلاقات القائمة بين كل شاعر وممدوحه ... ( عباس اقبال ) وهذا موقف طبقي وأيديولوجي . ثالثاً - يلحظ محققا الكتاب أنه بالرغم من كون ابن المعتز مشهوراً وكون كتابه المذكور ذا أهمية ، لم يذكر هذا الكتاب مؤلفو التراجم الذين جاؤا بعد ابن المعتز إلا نادراً « وكأنه مجهول عند أغلبهم » . ينه عبد الستار فراج إلى سبب سياسي مقنع : « فقد عاد المقتدر للخلافة وظل خليفة ، بعد قتل ابن المعتز ، أكثر من عشرين عاماً . ولا شك أن أكثر الرواة لا يعنون بمن ولى عنه السلطان ونكبته حوادث الزمان » وهذا موقف المداخنة للسلطة القائمة . ( طبقات الشعراء لابن المعتز - تحقيق عبد الستار أحمد فراج - دار المعارف - مصر ، دون تاريخ ، ص ١٠ ، ١٢ ، ٥٨٣ ، ٥٨٨ ) .

( ١٠ ) البلاذري : فتوح البلدان - ليدن ١٨٦٦ ، ص ٣٢٠ .

( ١١ ) كان البلاذري « ينادم المتوكل ويحظى لدى المستعين والمعتز والمعتمد من الخلفاء ، وعبيد الله بن يحيى وأحمد بن صالح من الوزراء » ( عبد الستار فراج : مقدمة كتاب انساب الاشراف للبلاذري بتحقيق محمد حميد الله ، دار المعارف بمصر ١٩٥٩ ، ص ١٤ . فالبلاذري جدير إذن أن يعد « مؤرخ البلاط العباسي » ( حسين قاسم العزيز : « البابكية أو انتفاضة الشعب الأذربيجاني ضد الخلافة العباسية » مكتبة النهضة - بغداد ، دار الفارابي - بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٢ ) .

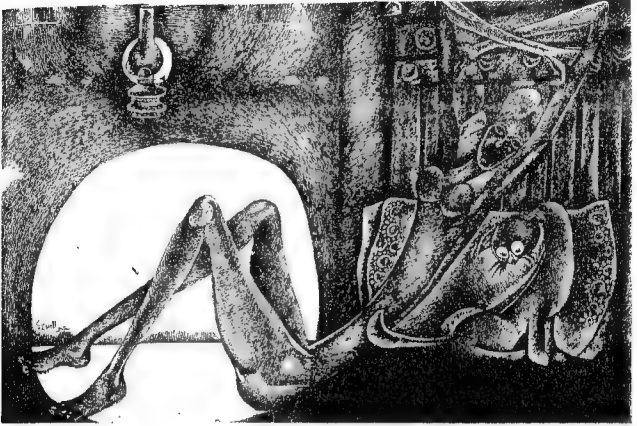
( ١٢ ) عبد الستار فراج : مقدمة أنساب الاشراف ، ص ٢١ .

( ١٣ ) البلاذري : فتوح البلدان - راجع مثلاً ص ٢٢٧ ، ٢١٤ ، ٣٢٩ ، وغيرها .

( ١٤ ) تاريخ يعقوبى طبع في ليدن ١٨٩٣ بجزأين ، وفي النجف ١٣٥٨ هـ بثلاثة أجزاء .

( ١٥ ) تاريخ يعقوبى : ط . النجف ج ٣ ، ص ١٩٧ .

( ١٦ ) الطبري كتاب « تاريخ الأمم والملوك » - طبعة دي غوبه في ليدن ١٨٧٩ - ١٩٠١ وطبعته دار المعارف بمصر ١٩٦٠ بتحقيق محمد أبى الفضل إبراهيم ، وطبعته « دار القاموس الحديث - بيروت » أرخ فيه لكثير من الحركات والأحداث حسب التسلسل الزمني في إيران قبل الاسلام وبعده حتى زمنه ، وخص



الثورة البابكية بتفاصيل وافية ، ولكنه لا يعتمد التدقيق الذي تميز به البلاذرى قبله .  
( ١٨ ) عرف المسعودى بكتبه الثلاثة الشهرة ؛ مروج الذهب ومعادن الجوهر - طبع فى القاهرة ١٣٤٦ هـ ،  
وفى القاهرة أيضا ١٩٥٨ - ، التنبيه والاشراف - طبع فى لندن ١٨٩٣ - ، أخبار الزمان ومن اباداة  
الحداث وعجائب البلدان - طبع فى القاهرة ١٩٣٨ - مؤلفات المسعودى بوجه عام تستوعب مزيجاً من  
الأحداث التاريخية ووصف البلدان بالمشاهدة الشخصية ، وشرح المذاهب الكلامية وسائر الحركات الفكرية  
، ولكن دون عناية بتدقيق الحوادث والمشاهد والأخبار المنقولة .  
( ١٩ ) اشتهر ابن النديم بكتابه - الفهرست - طبع فى ليبزغ ، طبعة فلوكل - ١٨٧١ ، ١٨٧٢ ، وفى  
القاهرة - الفهرست غنى بالمعلومات المتنوعة من مختلف فروع المعرفة ولاسيما مايتعلق بتاريخ المذاهب  
والعقائد . وهو مصدر يعتمده المؤرخون والباحثون اللاحقون حتى اليوم .  
( ٢٠ ) هو حسين قاسم العزيز - العراق - فى أطروحته للدكتوراه من جامعة موسكو ، معهد اللغات  
الشرقية : البابكية أو انتفاضة الشعب الأذربيجانى ضد الخلافة العباسية - يتميز هذا الكتاب بتمودجية  
منهجية ، وبجدية صارمة فى التنقيب والتدقيق .

## فى نقد المثقف والسلطة والإرهاب

د. محمود إسماعيل

ما أقدمه لا يعد قراءة نقدية لكتاب هام صدر أخيراً عن " دار رؤية " للطباعة والنشر - يحمل عنوان " فى نقد المثقف والسلطة والإرهاب " ، والأهم تقديم باحث واعد يقتحم موضوعات شائكة - برغم كثرة وتنوع الكتابات بصديدها - بحس نقدى مرهف ، وبتقافة ضافية وواعية فى حقل الفلسفة ، ويمتاز برصانة ومهمومة بقضايا الفكر والمجتمع فى مصر المعاصرة ، ويهدف إلقاء أضواء - يرى المؤلف جدتها - على الكثير من إشكاليات الفكر العربى المعاصر موضوعاً ومنهجاً ، والكتاب هو ثانى إصدارات الباحث ، حيث صدر كتابه الأول « نقد الإسلام الوضعى » - الذى أطلعنا عليه فى حين صدوره وقرظناه فى لقاء خاص مع المؤلف - لا لشيء إلا لأنه - رغم ضبابية العنوان لما يثيره من شكوك وشبهات - تناول الكثير من القضايا التراثية وثيقة الصلة بواقعنا المعاصر - فى جرأة وجسارة يحسد عليها ، دون أننى مساس بثوابت الإسلام كعقيدة وشريعة فى أن .

ويشئ عنوان الكتابين بحقيقة المنهج النقدى على صعيد الفكر ، وهو أمر لا يتسق مع قدرات باحث مبتدئ ؛ خصوصاً وأن هذا الحقل المعرفى يكاد يكون خاوياً ، باستثناء ثلة من الدارسين العرب يعنون على أصابع اليد الواحدة.

ذلك هو القاسم المشترك بين الكتابين ، وإن كان تناول الباحث فى الكتاب الأول أكثر علمية وموضوعية من مقارباته فى الكتاب الثانى ، على عكس المتوقع !!

تغير ذلك - فيما أظن - راجع إلى ما ترتب على صدور الكتاب الأول من ردود فعل مشجعة تشيد بالباحث ، لعلها أصابته بالدهشة ، وربما الغرور ، فأصدر الكتاب الثانى على عجل فت فى قيمته ، كما سنوضح فى حينه .

فكتابنا الذى نحن بصددده مجموعة مقالات سبق نشرها فى دوريات ثقافية ، أو عروض لكتب اختارها الباحث للتعريف بها ، دون نقد يذكر . ومع ذلك فإن محتوى الكتاب وثيق الصلة بعنوانه ، حيث جرى تصنيف مادته وإعدادها بما يشق مع هدفه فى نشرها بين دفتى كتاب .

ولانريد المصادرة مسبقا فى تقويم وتثمين هذا المحتوى قبل عرض موضوعاته ، بل نؤثر تقديم نقدنا - فى عجلة - من خلال العرض الأمين لتلك الموضوعات ، ثم نستخلص من العرض والنقد - عن طريق الإستقراء - أحكامنا العامة بصددده .

فى مقدمة الكتاب : أثبت الباحث بعض أرائه الخاصة التى نجاريه فى أهميتها ، باعتبارها مفتاحا لولوج باب الموضوعات التى طرقها .

من هذه الآراء ، إيمانه بإنسانية الفكر وعدم احتكار الحقيقة ( ص ١٧ ) ، متأثرا فى ذلك بكتابات « محمد أركون » الذى يكن له المؤلف تقديرا خاصا . كذا مفهومه عن « السلطة » الذى لا يختزلها فى « سلطة الدولة » ، بل يتعداها إلى « سلطة المثقف » ذاته ممثلة فى معارفه ، هذا فضلا عن سلطة الدين وسلطة المجتمع وسلطة الماضى .. إلخ ، ( ص ١٨ ) مفيدا فى ذلك من « ديلوز » و« فوكو » .

أما عن أرائه التى نخالفه بصدددها ، فمنها تعميم الحكم باستقطاب سلطة الدولة للمثقفين ( ص ١٨ ) ومقولته عن تحكم « العقيدة » فى الخيارات المعرفية للمثقف ، وأخذه عن « الجابري » حكمه المغلوط « ببداءة الذهنية العربية » واستطراده - المؤسف - بأن « أجلايف البدو هم الذين حملوا الإسلام إلينا » ( ص ٢١ ) ومستولية هؤلاء الأجلايف عن تردى الفكر العربى المعاصر !! وأن « العقيدة » هى مصدر سلطة الدولة ( ص ٢٢ ) ، بينما ذهب فى موضع آخر من الكتاب إلى عكس ذلك ، كما سنوضح فى حينه ، والأخطر من ذلك إعلان نغمته على الفاتحين العرب الذين لم يوكلوا حكم مصر إلى المصريين ( ص ٢٢ ) ، بما يشى بفقر معارفه عن التاريخ الإسلامى . كذا حملته على سائر المفكرين العرب المعاصرين . تراثين ، وإبيرالين ، وماركسيين ، واتهامهم جميعا

---

« بدجماتية أصولية » ، وتبنى « الإرهاب » بدرجة أو بأخرى ، من حيث نفى الآخر وإدعاء امتلاك الحقيقة الكلية.

وعندنا - أن جل آرائه تلك ليست جديدة ، وليست إبداعاً أو اجتهداً خاصاً للباحث ، كما يشي عرضه لها . بل يتجاوز « حجمه » و« وزنه » حين ينصب من نفسه مرشداً وداعياً للمثقفين العرب إلى « إستقلالية المثقف » ( ص ٢٧ ) .

في غمرة نشوته وسكرته بعد إصدار الكتاب الأول ، يقحم على موضوع الكتاب نص رسالة أحد القراء المحبين به ( ص ٣٠ - ٤١ ) . ويعترف - في براءة - بسعاداته الغامرة ، بأنه أصبح كاتباً !! ( ص ٤٤ - ٥٠ ) وعندنا أن هذا الشعور « النرجسي » عمل عمله السلبي في مقاربة موضوعات الكتاب الثاني.

وإلا فما تفسير تقديره « سيرة حياته » الفكرية من خلال عرضه المبتر عن « سلامة موسى » حيث عرض لمرحلة طفولته الراضية لفكر أئمة المساجد ، وأوضح أن أحاديثهم عن « عذاب القبر وعذاب النار » حددت مسار حياته - بعد سن العاشرة - ليقراً لمشاهير الفكر والأدب الأوروبي والتراثي قبل التحاقه بالجامعة !! وأنه خلال تلك المرحلة عرف الطريق إلى « استقلالية الفكر » ، داعياً المفكرين العرب إلى السير على نهجه ، وناصحاً الشبيبة بضرورة قراءة مؤلفات « سلامة موسى » ( ص ٥٧ ) ، فسلامة موسى هو الذي وجهه إلى التخصص في الفلسفة خلال المرحلة الجامعية ، رغم أنف والده !! ( ص ٦١ ) .

أما وقد أصبح مفكراً كبيراً ، فلا مانع من دعوة المفكرين العرب إلى « إزالة جميع العراقيل وكسر التقاليد سواء أكانت اجتماعية أو دينية » ( ص ٦٣ ) ، فضلاً عن لفظ « التراث » وإطراحه ظهرياً لأنه يتعلق « بحضارة بائدة » وتاريخ خلفاء لا هم له إلا تقديم الأموال « للشعراء والبغايا » ( ص ٦٤ ) . عندئذ عليهم أن يتعلموا من سلامة موسى « نزعة الاختلاف » ( ص ٦٦ ) . إذ بفضلها يمكن فهم الذات وفهم الآخر !!

أحسب أنني في غنى عن التعقيب على هذا الطرح . اللهم إلا الوقوف على « النرجسية » كمفتاح لقراءة الموضوعات التالية . في دراسة بعنوان « إنطباعات فلسفية » ، يفيد الباحث من دراسة الفلسفة في تقديم عدة مشاهد من حياة مشاهير فلاسفة اليونان وفلاسفة الغرب المحدثين ، مستهدفاً تأكيد دعوته إلى « التفلسف » باعتبار أن « الفلسفة هي الحل » !! ( ص ٧٠ ) .

ولا ينسى إعلام القارئ بأنه تلقى الفلسفة على يد أساتذة عظام من أمثال « عبد الرحمن بدوي » ، صاحب كتاب « تاريخ الإلحاد في الإسلام » الذي أعجب وأشاد به !! ( ص ٧٣ ) كما عرف

---

القراء بـ « نيتشه » الذى قدم شروطا ، باتباعها يمكن للمرء أن يكون فيلسوفا . وأن الفلسفة - فى نظر المؤلف - هى الحرية ( ص ٦٧ ) ، وأن وظيفة الفلسفة - فى نظر نيتشه - هى " الهدم والبناء " . ولاينسى التعقيب على هذا القول بقوله « وأنا معه تماما » !

ولامجال لتقويم فلسفة نيتشه وبدوى وطاليس وغيرهم ممن أشاد بهم الباحث ، اللهم إلا التنبيه إلى مغزى ذلك من حيث تأثيرهم فى « ذهنية » الباحث الراقص ، التأثير ، الهدام من أجل البناء !! فى دراسة بعنوان « الغزالي - الفقيه والسلطان » ، يقدم الباحث عرضا مبتورا - دونما أدنى نقد أو حتى تعليق لكتاب عن الغزالي حافل بالأخطاء والمغالطات ، سواء فى الوقوف على طبيعة فكره المؤيد والمبرر للسلطة طوال حياته - فى نظرنا - وليس فى مرحلة منها ، كما يذهب المؤلف الذى ادعى أخذه بالتفسير السوسيو - سياسى ( ص ٨٢ ) ، أو فى نسبة هذا الفكر إلى « التراث الفارسي » ( ص ٩٠ ) . اعتمد الباحث تلك المغالطات ، ولم يكن بوسع التعقيب عليها أو نقدها ، حسيما نص على منهجه النقدي فى عنوان الكتاب.

أما عن دراسته المعنونة « المثقف بين النقد والانتحار » ، فيعرض فيها لتصوير مفلوط عن الدين والعقل فى أوربا النهضة والأنوار والعصر الحديث الذى أثمر ثورة « المعلومات » ، والذى كان نتيجة انتصار العقل على الدين ، وكان ذلك إيدانا بـ « موت المثقف » ( ص ٩٣ ) .

أما بخصوص العالم الإسلامى ، فقد توقف عند مرحلة « التنوير » نتيجة عدم إنجاز « إصلاح دينى » محسوم لصالح العقل ، وهو أمر أفضى إلى « انتحار » المثقف العربى ( ص ٩٣ ) .

وبرغم ملاحه ووجهة هذه الأطروحة ، إلا أن الصراع لم يكن صراعا مجردا بين " عقل " و " دين " ، فضلا عن أن الدين نفسه - فى الحالين الأوروبى والإسلامى - لم يكن قطبا فى الصراع بل إن هذا الصراع كان بين العقل وبين « تأويلات » الدين من قبل الكهنوت والفقهاء ، كنتيجة لصراع أعمق وأخطر بين البورجوازية والإقطاع . فى أوربا انتصرت البورجوازية وكان انتصارها انتصارا للعقل والفرדانية والهيومانية ولم تكن حركة الإصلاح الدينى فى أوربا إلا من تجليات انتصار البورجوازية .

أما فى العالم الإسلامى فلم تحرز البورجوازية ثورة رأسمالية ، بل حققت « صحوة » فقيدة العمر مالبثت أن وبئت بعد سيادة الإقطاع العسكرى .

هذا هو التفسير العلمى لتخلف العالم الإسلامى وتقدم الغرب مع ذلك لاتخلو أطروحة الباحث من طرافة ووجهة تتم عن تفكير نقدى وخلاق .

يحمد للباحث أيضا حكمه بأن « انتحار » المثقف العربى أعطى السلطة القائمة ( الدولة والدين

والمجتمع ) استمرارية وقوة ، في مقابل اغتراب المثقف أو اضطهاده .

لكن يؤخذ عليه استعارة مقولة « نيتشه » عن « موت الإله » وإقحامها في تفسيره لأزمة المثقف العربي المعاصر ، لايشي إلا لأن إنجاح الفكر أو فشله في تغيير الواقع منوط بحركة الصراع بين قوى هذا الواقع أصلا ، وأقصى مايفعله الفكر أو المثقف هو إذكاء الوعي الذي يساعد على انتصار قوى التقدم .

مع ذلك ، يعد هذا الطرح الواعي من أهم ماتميز به المؤلف في دراسة موضوعات الكتاب . وفي دراسة للباحث بعنوان « الأنسنة - الملاذ الأخير » ، يبدو تأثيره بأفكار « محمد أركون » التي عرضها كما لو أنها من نتاج أفكاره هو . بل إن آراء أركون في هذا الصدد لاتعد تجريدا حين يختزل في الرؤية رغم دعواته الكثيرة - في كل مؤلفاته - عن ضرورة الأخذ بالرؤية الاجتماعية الصراعية كسلاح وحيد لمعرفة وتقويم الاتجاهات الفكرية .

لقد وفق أركون في كتاباته عموما في « هدم الهدم » فيما تضمنه التراث ، لكنه لم يقم بالبناء مرة واحدة رغم كثرة ماكتب في هذا الصدد ، ومال في تحليلاته إلى التجريد العقلي . في هذا الإطار اعتبر « الأنسنة » مقابلا معاكسا للاهوت . لقد كانت الأنسنة في أوروبا النهضة إحدى معطيات نجاح الثورة البرجوازية وليست البتة من أسبابها ( راجع كتابات سافونا رولا ) في هذا الصدد .

كما أخذ الباحث - المجهور بأركون - بمقولات الأخير عن وجود نزعة « أنسنة » في التراث الإسلامي ، خصوصا في كتابات مفكرى القرنين الرابع والخامس ، كالجاحظ ومسكويه والتوحيدى ومن ثم يكون العالم الإسلامى - في عصر / الصحوة البرجوازية الأخيرة - أسبق من أوروبا في تأصيل هذه النزعة .

يأخذ الباحث بهذا التحليل الذى يتعارض مع رؤيته السابقة عن « عدمية » التراث الإسلامى والدعوة إلى رفضه - باعتباره عبئا أمام النهضة - والأخذ بالفكر الغربى !! إنه الآن يأخذ برأى أركون - دون وعى فى ضرورة التعويل على تيار « الأنسنة » فى التراث العربى كطريق يوصل إلى النهضة ( ص ١٠٠ ) .

ونلك فى تقديرى أفة متواترة فى مباحث الكتاب ، حيث ينحاز الباحث ويعانق أفكار ورؤى سائر من يعرض لأفكارهم بالعرض والنقد ، برغم تعددها وتناقضها .

وفى ذلك دليل على أن الباحث يعيش حاليا مرحلة « المراهقة » الفكرية التى لاتؤهله البتة لمناطحة ونقد كبار المفكرين . ولاتعنى صفة « المراهقة » خطأ من قدر الباحث - الذى أقدره تماما

وأعترف بتمييزه - فالمرأهق سيصبح يافعا حتما ، خصوصا إذا ماتسماح بالتواضع ولفظ المغرور .  
فى دراسة بعنوان « نظلمى لوقا » يعرض الباحث لمفكر قبطى كتب الكثير فى « الإسلاميات »  
برؤية شككت فى كونه مزال مسيحيا ، حتى من قبل الأقباط الذين اعتبروه مرتدا ، بينما اعتبره  
المسلمون معتنقا للإسلام ( ص ١١٠ ) ، لينتهى الباحث إلى أنه ظل مسيحيا ، لكنه تأثر بروح  
الثقافة العربية ، وبما انطوى عليه الإسلام من مثل عليا ومبادئ سامية . ويرجع الباحث دفاعه عن  
الإسلام ونبيه إلى كونه « مشتغلا بالفلسفة » ( ص ١١٧ ) التى جعلته يسخر من " اللاهوت "  
المسيحى فى صورته « الكهنوتية » ، مع إيمانه بالمثل العليا للمسيحية فى الوقت نفسه وتوصله إلى  
حقيقة « المصدر الواحد » لكل الأديان السماوية .

ويستخلص من العرض المطول - الحافل بأمثلة من حياة لوقا - حقيقة خلط العقل العربى بين  
المجالين العلمى والدينى ، وهو مانواقفه عليه تماما .

فى دراسة أخرى بعنوان « المثقف والأنثى » ، يعرض الباحث للعلاقة بين الرجل والمرأة من  
خلال « تابو » الدين ، ويذهب إلى خطورة هذا المنزلق حتى بالنسبة لنظرة المثقف للأنثى ( ص  
١٢٦ ) . ويتحامل على المثقف - بإطلاق يؤخذ عليه - لأنه يتبنى « العقل الجمعى » فى تكريس نظرة  
دونية للمرأة . كما يردد ذلك - وهو مانخالفه بصده - إلى تصورات الدين نفسه للمرأة ( ص  
١٢٩ ) . وفى تفسير ثالث يرجع السبب إلى معطيات « العقل البدوى » العربى .

وبرغم قصور هذه التعليقات إلا أنه وفق أخيرا إلى التفسير الصائب حين أطر العلاقة بين  
الذكورة والأنوثة من خلال رؤية اجتماعية - إقتصادية تقوم على « نمط الإنتاج » ( ص ١٣٢ ) ،  
مفيدا فى ذلك - فيما نرى - من كتابات « أنجلز » فى « أصل العائلة » دون إشارة إليه .

لكنه يعود مرة أخيرة فيعرف التعليل لأسباب « سيكولوجية » ( ص ١٣٧ ) ، ويشى هذا التخييط  
والتخيط بانهار الباحث بكل مايقراه ، بما يؤكد وصفنا له « بالمرأهقة الفكرية » .

ولعل مما يدعم هذا الحكم إستعانة الباحث بمقولات مفكرين آخرين انبهر بمقولاتهم ، من  
أمثال « على حرب » ، صاحب مقولة « الاستلاب والارتداد » ليصم بها كل المفكرين العرب  
المعاصرين ، دون إشارة إليه .

فى دراسته عن « المثقف والسلطة » ، يختزل السلطة فى الدين والدولة - على عكس ماذهب إليه  
سابقا - كما يميز بين نوعين من المثقفين - وكان من قبل يتحدث عن المثقفين العرب بإطلاق - الأول  
تقليدى خاضع للسلطة ، والثانى رافض لأية سلطة حتى لو تمثلت فى الدين ( ص ١٤٤ ) . لكنه  
ساوى بين النمطين فى الخضوع لما أسماه « سلطة الأنثى » مقتبسا الكثير من مقولات « أروى



صالح « في هذا الصدد ( ص ١٤٦ ) ، ناقلا بعض الآراء الجريئة - تحت تأثير أفة الانبهار - كتلك التي تجعل من « البغي » رفضاً لسلطة الذكورة !!

وفي مقال بعنوان « ألف لام التعريف » يحمل المؤلف على الخطاب العربي التقريرى لاحظ التعميم !! - الذي ينفي الآخر ويدعى امتلاك الحقيقة مفيداً من بعض كتابات « فوكو » وموظفاً إياها في مناخ مغاير ، برغم تحذيره بخطأ وخطل تلك الآفة ، منتهياً إلى وصم الخطاب الثقافى العربى « بعدم التطبيق بين التفكير والتغيير » ( ص ١٥٦ ) . ويدعو - فى سذاجة - إلى ضرورة حذف « ألف لام التعريف » كشرط لإنجاز خطاب عقلانى متسق !!

وفي مقال بعنوان « تعليقاً على الوليمة » ، يعرض لردود الفعل المختلفة حول الموقف من مصادرة رواية حيدر حيدر « وليمة لأعشاب البحر » . وفى غرور متعال يحكم بأن الرواية عقيمة من الناحية الفنية . كما أن فى مصادرتها بتعرية للسلطة بمفهومها الواسع . ويدين كل الآراء بصددتها واضعاً إياها - رغم تعددها وتنوعها - فى « سلة واحدة » .

والغريب أنه يعود إلى الدين ، فيمجد ما انطوى عليه من قيم تقول بحرية الرأى ، برغم رؤيته السابقة التى ترى فى الدين « تابو » مسئولاً عن التخلف !! بما يسم الباحث بنوع من « المماحكة » والبلبله فى التفكير .

وفي مقال بعنوان « فى نقد السلطة » ، يعالج الباحث مسألة العلاقة بين الدين والدولة ، ويرفض - كالعادة ومن قبيل عشق الذات وحب الظهور - مواقف العلمانيين والإسلاميين سواء بسواء ( ص ٢١٧ ) ، ويرى فى الجميع « أصوليين » فى نهج التفكير بدرجات مختلفة . والأخطر تشدد الباحث بطرح « علمانية جديدة » من بنات أفكاره ( ص ١٧٢ ) أناط بها مهمة إنجاز ثورة ثقافية شاملة تقتلع جنور كل السلطات . والفارقة قوله بأن علمانيته تلك ليست نقيضة للدين ، والأخطر هو تجسيد خضمتها فى « النظم العسكرية » وحدها ، إذ هى فى نظره المسئولة عن التخلف متذرعة بدفاعها عن الدين والدين منها براء . بل يمشى إلى ما هو أبعد من ذلك ، فيرى فى الدين « مكوناً رئيساً من مكونات أى نهضة » ( ص ١٧٥ ) .

والسؤال ، هل حاول الباحث من قبيل « التقية » غسل مقولاته السابقة التى ترى فى الدين سلطة معوقة أمام حركة التقدم ؟ وهل قادته ألتقية لنقض دعوته السابقة للأخذ بأسباب الثقافة الغربية ليعلن رفضه للعلمانية المركزية الأوروبية بقضها وقضيضها ؟

لا أجد من تفسير لهذا التناقض الواضح إلا الـ « المراهقة الفكرية » ، وإلا فماذا ؟ تحت عنوان « ذهنية القطيع » ، يستعير الباحث مصطلحه من علم الاجتماع ليطبقه - فى

اعتُصِفَ - على المثقف العربي إطلاقاً فيصممه بالتخلف : « فالمثقف العربي المنتج للفكر الفلسفي والتاريخي لا مكان له على خريطة الفكر العربي » ( ص ١٨٤ ) وتأسيساً على هذا " الوهم " يقرر بأنه « لامتستقبل » لهذا الفكر ( ص ١٨٥ ) ، بل يصل به الغرور حد وصم ذهنية هذا المثقف بأنها « ذهنية الرويائيكيا » التي تقدس القديم وتكرسه ، يستوى في ذلك " الإسلاميون " - حسب أركون - والليبراليون والماركسيون ، والأخطر من ذلك حكمه بأنهم جميعاً حسب تثمينه يتبنون « ذهنية القطيع » ( ص ١٩٢ ) .

وتحت عنوان « الموت دفاعاً عن العلمانية » ، يندد بأسماء مفكرين عرب يتشدقون بالعلمانية في الوقت الذي باعوا فيه أنفسهم للسلطة ( ص ١٩٦ ) . ويتهمهم بالقصور المعرفي إلى حد الخلط بين الشيعة والشيوعيين .

ويُنتهى المقال - المفكك بنيويًا - إلى عكس مايوحى به العنوان ، فيزعم بأنه لن تحدث نهضة عروبية بمعزل عن الإسلام « لأن مصر كانت وستظل دولة متدينة .. » ( ص ٢٠٤ ) . بل يحاول عقد « وفاق » بين الدين وبين « علمانيته الجديدة » ، تأسيساً على أن " الإسلام - في نظره - يقبل العلمنة " مردداً مقولات « حسن حنفي » الذي اعتبره في كتابه الأول « ملفقا » .. دون أدنى إشارة إليه .

والسؤال ، كيف تسنى للمؤلف تغيير مواقف الفكرية بطريقة جدية وهو لم يزل في بداية مشواره « الفكري » ، وهل يعي الباحث النابـه مجرد تفسير هذه التحولات .

تحت عنوان « في نقد الإرهاب » .. ، يعالج مسألة موقف الشريعة من " المرتد " ، مستشهداً بالقرآن الكريم لإثبات عدم نصه على قتل المرتد ، بل الدعوة إلى استتابته مادام حياً ، على أساس أنه « لا إكراه في الدين » ( ص ٢٢٤ ) كما شكك في صحة الكثير من الأحاديث النبوية التي تذهب إلى قتل المرتد محاولاً إثبات أنها « موضوعة » لخدمة أغراض الحكام ثم يعود إلى التاريخ ليثبت دعواه مستشهداً بموقف عمر بن الخطاب من " هروب الردة " ، حيث ذهب إلى عدم وجود حجة دينية في قتل المرتدين ( ص ٢٢٦ ) . ولم ينس كالعادة نعت العرب البلبو بعدم القدرة على « التأويل » ( ص ٢٢٧ ) .

والحق أن الباحث لم يقدم جديداً بصدد المسألة التي سبق للأستاذ « جمال البنا » وغيره أن قالوا بعدم قتل المرتد شرعاً .

وتحت عنوان « تجديد الخطاب الديني » أشار إلى ارتباط الدعوة بضغط أمريكي على " النظام المصري الحاكم . ويدعو إلى ضرورة التجديد من منطلق غير رسمي . أما عن ماهية التجديد . فهي - في نظره - توظيف العقل لتأويل النص بما يلائم مواجهة مشكلات العصر ( ص ٢٣٢ ) .

وأناط هذه المهمة « بأفراد » المسلمين ، كواجب عليهم القيام به ( ص ٢٣٤ ) أما عن قضايا التجديد ، فقد اختصرها فى نقد « الوهابية » التى تمثل رؤية الأجداف البدوى ( ص ٢٣٥ ) وعندنا أن الكثيرين - من أمثال عبد الله الأشعل وغيره - سبق وكشفوا عن ملابسات الدعوة للتجديد ، كما طرحها الباحث الذى لم يأت إلا بجديد خاطئ ، مثل إناطة التجديد بكل فرد مسلم ، والسؤال : هل هذا ممكن بخصوص نصوص الشريعة الملغزة والتى لاتفك طلاسماها إلا بتملك آلية « التأويل » .

أما عن حملته الضارية على « العقلية البدوية » والإلحاح عليها فى جل مقالاته ، فلا تعد الطنطنة الفجة . وهل « الوهابية » هى المسئولة عن زفات الفكر العربى المعاصرة خصوصا فى أوطان عربية متعددة لاتدين بها .

عرض الباحث بعد ذلك لمسألة « الحجاب » متسائلا عما إذا كانت مسألة دينية أم اجتماعية ، ناقلا آراء دارسين سابقين - لم يشر إليهم كجمال البنا وحسين أمين وغيرهم - فى أن المسألة اجتماعية لادينية . وفسر موقف رجال الدين المتشددين القائلين بأنها مسألة دينية ، بكونه نتيجة « عقلية ذكورية تستعبد الأنثى » ( ص ٢٤٠ ) .

ويؤكد العرض حقيقة شغف الباحث بإثارة قضايا بهدف الإثارة ليس إلا ولم ينس السخرية من " العقل البدوى " كمادته حين دعا المرأة المصرية إلى « عدم الالتزام بالزى البدوى » ( ص ٢٤٤ )!! وتحت عنوان « مستقبل الدين فى مصر » ، عرض الباحث لبعض القضايا التى قتلت بحثا ، دون تقديم أدنى إسهام بصدها ، مثل قضية « أسلمة العلوم » ( ص ٢٤٧ ) التى سبق رفضها مفكرون من أمثال بنت الشاطى وزكى نجيب محمود وحسن حنفى .

ويكرر الباحث - مرة أخرى موقفه من قضية تجديد الخطاب الدينى دون تجديد ، عارضا - فى زهو نجاحه فى « توريث الحضور - فى محاضرة له - لمناقشة المسألة ( ص ٢٤٦ ) .

كما عرض لظاهرة « الدعاة الجدد » من " الإسلامويين « عديمى المعرفة بأوليات الإسلام » منددا بهم ويجهدهم ناعتا إياهم بـ « الدروشة » وأتباعهم بـ « الروشنة » !!

وتحت عنوان « النبوة بين الإلهى والتاريخى » يعرض الباحث - بانهيار - لكتاب « على مبروك » النبوة من العقائد إلى فلسفة التاريخ » زاعما أن المؤلف نجح فى تطبيق « البنوية » فى دراساته عن التاريخ والفكر الإسلامى ( ص ٢٥٧ ) .

والحق أن البنوية عاجزة - بحكم منهجها التجزيئى - عن مقارنة الموضوع ، خصوصا فيما يتعلق بالتفسير وإطلاق الأحكام . لكنها آفة « الانهيار » التى جعلت المؤلف فى نظر الباحث مكتشفا

للمفتاح هام فى دراسة التراث ( ص ٢٧١ ) .

وتحت عنوان « الفلسفة بين المسيحية والإسلام » يعرض الباحث لدراسة « جورج طرابيشى » فى هذا الصدد برؤية « انبهارية » أيضا . فطرابيش فى نظره « أهم كتاب القرن العشرين » ( ص ٢٧٤ ) .

لذلك أخذ بأرائه الخاصة برفض « المركزية الأوروبية » التى أشبعها « حسن حنفى » وغيره قتلا ويحثا ونقدا . والغريب أنه أخذ براء طرابيشى أيضا بصدد نقد فكر « الجابرى » ، هذا الفكر الذى تبناه ومجده الباحث وأخذ به حقيقة مسلمة فى مباحث الكتاب !! كما سار على نهجه فى موقفه من « الغزالى » ذلك الموقف الذى أخذ الباحث بنقيضه من قبل أيضا ( ص ٢٨٣ ، ٢٨٤ ) .

« أخيرا لا ينسى الباحث تقديم نصائحه للمفكرين العرب والقراء فى التفلسف وطرح الأسئلة !! فعن طريق الفلسفة - وحدها - يمكن إصلاح الفكر الإسلامى ! »

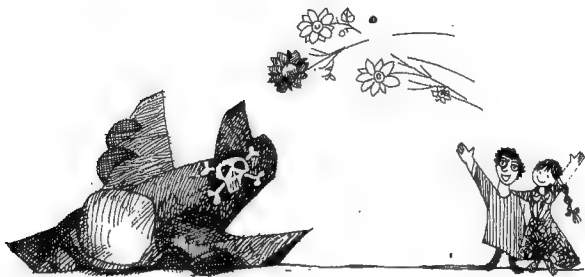
وتحت عنوان « العقل الإسلامى - « العقل العربى » » دون أن يصل إلى أدنى تمييز بينهما !! ويحكم على العقل الإسلامى « بالالتباس » عارضا لفكر المودودى وسيد قطب كمتلئين للعقل الإسلامى !! أما عن فكر الليبراليين والماركسيين - ففى نظره - « فكر توفيقى » ( ص ٣٠٨ ) ولا مناص عن ترشيد المفكرين العرب جميعا - حسب نصيحة الباحث - عن طريق الفلسفة ( ص ٣١٢ ) !!

وتحت عنوان « ابن تيمية ضد ابن تيمية » يعرض الباحث - فى زهو وفخر - لمشاركته فى ندوة إلى جانب ثلة من المفكرين نوى الانتماءات الفكرية المتعددة ، حيث جلس على « يسارهم » !! ويقدم عرضا مخلا خافلا بالأخطاء عن وقائع الندوة ، مثل حكمه بأن فكر ابن تيمية هو منبع وموئل فكر الحركات الإسلامية المتطرفة ، دون وعى بالفروق الجوهرية بين السلفية والإسلام السياسى . كذا أخطاؤه القاذحة بصدد تشمين فكر الخوارج ( ص ٢٢٣ )

وفى خاتمة الكتاب : يدعى الباحث « اكتشاف آليات الخطاب الثقافى العربى » ( ٣٢٦ ) ، كما يكرر دعوته - المخلصة - لمعالجة أمراض الثقافة العربية عن طريق « التفلسف » ( ص ٣٢٧ ) ، ويعد القراء فى نهاية المطاف بأنه يعد العدة لتجديد الخطاب الدينى « وفق رؤية تدعى التجديد والتجاوز » ( ص ٣٢٨ ) !!

ويعد - فبقدر سعادته بمعرفة كاتب شاب واعد فى حقل « نقد الفكر » ، بقدر خشيتى عليه من آفات الغرور وتضخم الذات والقفز المغامر فوق أسوار المعرفة طلبا للشهرة .

ومن خلال قراعى لمؤلفيه اللذين أصدرهما ، لا أبالغ - ولا أتحامل على شخصه بقدر حرصى



على مستقبله - إذ شخصت حالته بـ « المراهقة الفكرية » ، حيث يكتب مايكتب من خلال شعور « صبياني » بالقدرة على " مناطحة " مفكرين كبار يراهم جميعا - على تعدد مذاهبهم - أغمارا صغارا فى حقل المعرفة .

ومن تجليات تلك « المراهقة » انبهار الباحث بفكر كل من قرأ لهم ، بحيث يستحيل الكشف عن هويته الفكرية وذاك أمر منطقي لأن الباحث مازال يعارك طور التكوين الفكرى ، رغم ماتشى به كتاباته من اختزال المراحل وتسنحه قمة الهرم المعرفى الذى يتيح له « نقد » الجميع !! بل انتقادهم فى جراءة - بل اجتراء - لايحسد عليه وأخشى ما أخشاه أن يتحول عقله الناقد والجسور إلى قوة تدمر صاحبها وهو فى سكرة وهمه بالقدرة على تدمير كل العقول !!

## لصوص متقاعدون .. صراع الهامش

محمد أبو المجد

يكتسب المشهد السردى فى الآونة الأخيرة خصائص جديدة ومختلفة عن الحقب السابقة ، وعن البدايات والإسهامات الريادية ، بما يطرحه من قضايا ساخنة تخص نمط الكتابة نفسه ، وآليات إنجازها ، والتحكم المسيطر من قبل وعى الكاتب على عمله أثناء - وقبل - الكتابة ، والغرف من مناطق حكاية غير مطروقة ، أو قليلة التداول كالهامشيين ، والتجارب شديدة الذاتية والمنفتحة على آفاق تقنية ، والكتابة على خصوصية لمشاعر أو تفاصيل العلاقات المتشابكة فى الواقع المرصود ، وكلها مجتمعة تشكل السمات البارزة فى إنجاز السرد الروائى المصرى ، ولدى الشباب خاصة.

رواية ( لصوص متقاعدون ) لعمدى أبو جليل واحدة من عدة روايات ظهرت مؤخراً فى القاهرة ، تدرج تحت المضمون السابق تصديره ، حيث تلتفت إلى نبش وقائع إحدى المناطق الشعبية فى القاهرة بهدف فضخ زيف خيوط العلاقات الاجتماعية - حتى داخل

نسيج الأسرة الواحدة - والتصدى للكثير من التفاصيل المسكوت عنها ، والنتيجة عن حالة الارتباك الزمنة التي تعاني منها الحياة الاجتماعية المصرية منذ ما أعقب قوانين الانفتاح حتى قوانين الخصخصة وتبعاتها .

ورغم أن هذه الرواية هي الأولى لكاتبها ، إلا أن خبرته في الحكى عبر مجموعتين قصصيتين ، ونبرة التهكم والسخرية أثناء تأملاته لتشابك تلك الخيوط ، ومحاولة اكتشاف الجذور النفسية والفكرية والاقتصادية التي حركت ، أو أنبتت تلك الفروع المتصارعة صراعاً طاحناً ، إلى جانب التحكم فى حيادية الأسلوب الوصفى للكاتب - الذى أصبح هو نفسه أحد شخصيات الرواية - كل ذلك جعل من الرواية تراكماً سردياً لايقبل النقص ، بل يخرج عن إطار التجارب الأولى ، ليقدم وقائع مذهلة ، فى جرأة لاتبالي سوى بفضح العيوب والعاهات المكونة للشخصية الشعبية بغية التصالح مع هذه العيوب ، والتفاعل مع إفراناتها والتكيف مع تشويبهها لشخصيات الرواية قبل الدخول فى محاولة لعلاجها أو استئصالها .

ويمكن إجمال أحداث الرواية فى الشخصيات الرئيسية الثلاث ، وهى : عبد الحليم - أو أبو جمال - وجمال ابنه ، وسيف الملى بالتناقضات ، وإلى جانب هذه الشخصيات يظل صوت الراوى - كراو مشارك فى الأحداث من ناحية ، وكشخصية بارزة بنفس قدر بروز الأبطال الثلاثة ، ولها حضورها الأكيد من ناحية أخرى - يظل هذا الراوى المحور الأساسى فى الرواية باعتباره محركاً للشخصيات داخل الرواية ، وباعتباره واعياً بممارساته التأملية والفنية فى العمل ، وكذا واعياً بزمنية ومكانية ظهور رأسه أثناء الحكى : الحكى عن شخصية أو أخرى من شخصيات الرواية . ومن هنا يمكن القول بأن الراوى - ككاتب ومشارك فى الأحداث - استطاع أن يمزج صوته فى أصوات الشخصيات الأخرى دون أن يحدث قطع أو تشتيت للأحداث ، ودون أن يكون لظهوره نتوء فنى يمارس غلظته وقسوته على النص المروى .

القضية الأساسية - فيما أرى - فى رواية ( لصوص متقاعدون ) هى الرغبة فى البحث عن نور يمارسه الإنسان فى وجوده العدمى ، ليصبح بتعدد الروايات المحكية عن هذا الدور - المتوهم بالطبع - بطلاً أو زعيماً أو مسيطراً على مسارات الواقع . وهذه القضية التى استطاع حمدى أبو جليل إظهارها بفضحها والسخرية منها تطول الشخصيات الأساسية الثلاث فى الرواية بنفس القدر التى تلتصق فيه بالراوى نفسه ، وهو يبحث عن حل للخروج من مأزق الكتابة بإلقاء هم جديد من فوق كاهله على الأوراق ، باعتبار أن الكتابة ليست سرّاً وجودياً غامضاً ، أو مقدساً يحظر لمسه ، بل هى ممارسة اعتيادية يمكن للمرء - الكاتب - خلالها أن

يتصالح مع أمراضه وعيوبه ومشكلاته ولو بالموت - مثلاً - الذى يراه أحد البدائل المطروحة أمام الإنسان كوسيلة سهلة للخلاص من الخطر - باعتبار الموت غاية كل خطر - ومن ثم فإن ممارسة هذا الدور بالكتابة لا يخرج الكاتب عن اتساقه مع القضية التى أراد طرحها بون أدنى سقوط فى تفلسف أو ادعاء أو فوقية ، إذ هو يتراوح فى نصه الروائى بين الوصف والسرد باعتبارهما وسيطين أساسيين لطرح هذه القضية ، وفى نفس الوقت فإنه لا يصدر لنا أسلوباً أدبياً متعالياً ، وإنما هو يكتب روايته كأنه يحكيها ، وهنا ستظهر إحدى سمات رواية (لصوص متقاعدون) وهى الخاصة بالطبيعة الخاصة باللغة الهامشية الموازية لطبيعة الأحداث فى الرواية ، ولطبيعة القضية التى تتطلب إتخاذ وسائل ووسائط متعددة للوصول المرء إلى هدفه، حتى وإن أدان أباه أو حماه أو أخاه.

وقد قصصنا بالإشارة إلى « اللغة الهامشية » تلك الأساليب والمصطلحات والعبارات والألفاظ الواردة على لسان شخصيات الرواية بشكل عفوى يتناسب تماماً مع تكويناتهم الثقافية والبيئية والاجتماعية ، وهى لغة يمكن الإشارة إلى نماذج لها فى العبارات التالية : (يلهفون تعميرة الشيش / عشوة دسمها طفحها للمدير / رزع الباب بعنف ) وهى عبارات تشكل لغة تحتية فى مواجهة اللغة السردية الفصيحة التى بنى الكاتب صياغته للرواية عليها .

تدور أحداث الرواية فى أحد المنازل الذى يملكه « أبو جمال » والذى يحاول السيطرة على ساكنى شقق منزله بمن فيهم أبناؤه ، والقيام بدور الزعيم وكبير الأسرة الذى يهدده وينافسه عليه ابنه « جمال » بتدبير كثير من حالات التآمر والمكيدة لكل من يقف ضد وجوده كأخيه « سيف » وشخصية أبو جمال رغم ظهورها الخارجى بمظهر الحكمة والرياسة إلا أنه متأمر كذلك وساخط على كل من حوله ، ولا يسكن أحداً فى منزله إلا بعد التأكد من السيطرة على سر مخفى يفضحه به ذات يوم .

أما جمال فهو يسعى إلى تقويض نظام حكم أبيه للبيت ، ويحاول التخلص من أخيه « سيف » باعتبار أنه مجنون ، ويدير سهرات لإدمان المخدرات ، ويتفنن فى الإيقاع بالنساء فى فخ الجنس ، ورغم هذا فإن له حكمته فى الحياة ، والتى جعلت منه مفكراً وكاتباً يخشى تجاوز كتاباته وتأملاته خارج أدرج مكتبته !!

أما شخصيته « سيف » فهى أكثر الشخصيات تحولاً وتبدلاً ، لأنه يفشل فى أن يصبح مشهوراً عبر محاولات اللغناء وكتابة الشعر والعمل والشنود الجنسى وحتى الانتحار ! وهو لهذه الأسباب يمثل سقطة كبرى وعاراً مخدداً فى تاريخ « أبو جمال » المهيب - فى الجزء المعلن



منه على الأقل - وعليه فإن أبو جمال يحاول التخلص منه فلا يقدر ، وينجح ابنه جمال فى إيداعه مستشفى الأمراض العقلية كضربة يتفوق بها على أبيه فى تنافسهم الصراعى على زعامة المنزل.

وفى إطار من التكتم والسرية والتأمل أو التفكير العميق يحاول كل منهم الانتصار على الآخر ، فسيف يعود من المصحة بشهادة تؤكد سلامة عقله ، وجمال يسعد لتجاوز شهرته أفاق القاهرة كلها ، ولأنه زعيم لجماعة الدمنين للمخدرات ، ولأنه كذلك يستطيع أن يسيطر على أبيه بطرق متعددة إن هو أراد ، أما الأب فإنه يظل المهيمن الظاهرى على مجريات الأمور ، ويحاول أن يستعيد مهابته - المزعومة - بالإشراف المباشر والتدخل الفورى فى كل الأحداث ، وتحويل التفاصيل الصغيرة إلى أزمات كبرى تشغل تفكير جميع ساكنى البيت لأيام طويلة ، كغياب سيف لعدة ساعات ، وضبط المريضة متلبسة بممارسة الجنس مع زوج أختها ، فى محاولات منه لأن يصبح شيخ الحارة المهاب بمرور الوقت.

وإذا كانت هذه الشخصيات قد خسرت نفسها بمرور الأحداث فى الرواية بعد أن اكتشفت حقيقتها - وإن أضمرت هذا الاكتشاف - إلا أنها تظل نماذج روائية شديدة الصديق فى التعبير عن الكثير من الحالات فى المجتمع المصرى التحتى الذى يعيش فى خط بعيد عن خط الحياة الكريمة ، وذلك عبر العديد من المواقف مع شخصيات أخرى فى الرواية كرمضان المدرس والشيخ حسن - الصعيدى اللاجئ - والقطبى عادل والمريضة والمستشار المرتشى والضابط الذى يسهل عمليات تجارة البانجو وحتى شخصية « أم جمال » زوجة عبد الطليم ، فكلها من الشخصيات التى مارست القهر والكذب والإدعاء من أجل بلوغ مكانة مرموقة فى المجتمع الذى تعيش فيه - على الأقل فى هذه المناطق الفقيرة - ورغم أن أياً منها لم يبلغ هدفه ، ولم يقترب منه ، إلا أن مساراتها فى الرواية تشير إلى نيل كامن فى الشخصية الشعبية المصرية يظل يدفعها إلى العديد من محاولات الارتقاء والتميز وتحسين الظروف حتى وإن كان ذلك دون تبصير بطبيعة اختلاف الظروف وتباينات النماذج التى يمكن أن تعترض طريقها ، ويتغير نمط وآليات الحياة من حولها . وهى لهذا تخضع لنفس صور القهر والكذب والإهانة التى سبق أن حاولت ممارستها وإن كانت ممارسة تتعد عن العنف وتقترب من التسلق والانتهازية.

لقد استطاع الروائى حمدى أبو جليل أن يقدم بنية ظاهرية للرواية تعتمد على الفصول أو المشاهد التالية فى غير ترتيب زمنى أو منطقى فى أغلب الأحوال ، فيما اختفت بنية أخرى وراء هذا الترتيب الفنى هى بنية اعتمدت على التشابك العميق بين خيوط الأحداث التى



حركتها الأشخاص ، وعلى تماهى صوت الراوى - ككاتب - مع صوته هو ك شخصية لها حضورها الفنى والموضوعى البارز ، وهذه البنية - كمعادل فنى للمضمون الذى عالجه الروائى - ضمنت حدوداً دنيا من الوعى المصاحب للكتابة ومن المقدرة على صبط إيقاعية الأداء ، وهارمونيته بطول الرواية التى احتوت أكثر من خمس وعشرين شخصية ، والعديد من المواقف والتواريخ والأزمنة فى تجاور ونموذج فنى يشير إلى المقدرة الحكائية للكاتب ، وإلى طموحه الفنى لتتوير مفاهيم الكتابة السردية عبر هذه الرواية دون السقوط فى أجدة التفاسح أو شرك التسطيح ، وإنما هو يقدم نموذج الروائى فى شكله الحكائى الشعبى ، وفى طرحه الحديث لقضية تتساق وتكوين الكاتب الروائى ذاته .

\* رواية : لصوص متقاعون

\* الروائى : حمدي أبو جليل

\* دار ميريت للنشر

\* القاهرة - ٢٠٠٢

## "عيناك واسعتان .. والأيام ضيقة"

خيرى منصور

إلى ناجى العلى

وأنت تدفع عن جبينك  
سقف حجرتك الصغيرة ..  
عندما نغفو وتبتدى السهر ..  
عميان ...  
قم نتبادل الألوان ...  
- هذا الأفق لك  
ولنا ظلام الحجرة السوداء  
ضيق سريرها  
وتشابه الأيام فيه  
عميان ...  
قم نتبادل الأيام  
- هذا الشارع المكتظ بالشمس لك  
ويحيرة السواح  
رقصتنا السريعة

عيناك واسعتان  
والأيام ضيقة  
أراك توزع الأعمار حولك للشجر  
وأراك  
تقرأ فى الحجر  
مالايقول لنا الحجر :  
.. هل كان بينكما أب ؟  
- عذراء أمك يا ابن هذا الليل  
أيكما تزوج شجرة ...  
فى غابة الزيتون .. أيكما انسحر  
فتبدل الزيتون بالصفصاف ...  
وأسود المطر ... ؟  
عيناك واسعتان ...  
حاول أن تراك

آخر الأخبار عن مرض الملوك

وأخر الأقاليم عنك

ولنا إيطارك فى مرايا الحجرة السوداء  
نملؤه:

بشارات الحداد ،

وقرنفل الدمع المصنَّع لاحتفال نساننا

فى قاعة المتبرعين بما تهرب من دمك

ولنا فتاتك تطرد العطر الذى أهديتها

( عن عنقها ) ونسلها من خاتمك

عميان..

قم نتبادل الأنوار

تدخل فى النهار

تمشى ، وتجلس فى المقاهى

ترقب الفتيات

تاكل ( لبة ) الأشياء

تمضى إلى آخر الأيام مكتلهلاً بنا :

" ناس تدور بهم قراهم "

يطبخون صغارهم .. بعد الحصى

عميان نحن .. فدلنا ..

صار الطريق هو العصا

عميان قم كى نسائك

- من أين بيتدى الطريق إليك .. منك ؟..

ما أطولك

ما أطولك

\*\*\*

عينك وأسعتان ...

حدق فى ظلالك كى ترى:

غاباتنا الأولى ،

خيول الليل ..

أجنحة النساء ،

مهداً بشاهدين ،

وأمرأة مطرزة اليدين

تهز شاهديك حتى تفتديك حمامة

الصحو المبلل بالكاء

وتفرد من عينيك .. تنأى ليقترب النعاس

تنأى .. وتغرق فى السماء

( نام ... نام )

وتنام ملء غزالتك

نام .. نام

وتنام أمك ملء نوم غزالتك

لك ماتبقى من وليمتنا

ومن تبغ الفواتح

من رماد الشمع

من اسم ينوء به الجواز

يسيل من عقد الفراق

إلى مكاحل زوجتك

لك مايفيض من الحداد عن السواد

لك مايفيض من النشيد عن البلاد

لك مايفيض من إخضرار الموسم الآتى :

شهادة موت عصفور يفاجننا

يفر من الملف إلى عقارب ساعتك

تمضى ...

إلى حلم من العشب المقرر فى المناهج

- من أغان سوف تسمع فى الشوارع

- من مرشحة تحاور كاتباً قبل انتخابات

النقابة

- من لقاء العيادات الصديقة  
والمساواة الطليقة في الحداثق  
تمضى ...

إلى حلم مقوى بالرصاص  
وبالقصاص  
إلى رخام قايضوه بخيمتك...

\*\*\*

يصحو فيدفع عن جبينه  
سقف حجرته الصغيرة

لايرد على ( صباح الخير ) غير جنور  
نرجسة

نمت من دمة /  
كانت وسادته نقوفاً /

قد من حجر ، ويللها النعاس  
خفيفة كالريش ، ناعمة  
أطاعت أمه ، حين انحنت  
ودعت له بالنوم /

نام ولم ينم  
فدعت له بالصحو

سال على أصابعه الندم  
لاتبغ .. فى الليل الطويل  
فهو يدخن جذر نرجسه ينادمه  
يرد على التحية كل فجور

عندما يصحو معه ؟؟

يتحسس الجرح القديم .

وخصلة الشعر التى ( قص الطبيب ) ...

- سيضحكون إذا أتى من غير قبعة

- تطيش رصاصة فى الأفق

من فرح المراهق بالمسدس ،  
تصطفيه ، تصيب مفرق شعره  
.. يتحسس الجرح القديم ...

فيجرح الجرح القديم أصابعه  
عيناه واسعتان  
والأيام ضيقة ..

يحاول أن يرى ما بعد عطلته الطويلة  
لا يرى ..

غير الحجارة ترتدى ،

ما أبيض من عظم العصافير الصغيرة  
ماتساقط فى تويجات النرجس من ندى

الكحل أبيض فى رموش غزالة  
تعدو لتمسك ماتبقى من صدى

تعدو فيتسع المدى

- سأنام مثل غزالتى

- سأنام مله غزالتى

مفتوحة عينائى للطف الذى سيزورنى

أنثى الرصاص تزوره

وتفك آخر عروة فى ثوبه

الكحل سال على شفاهك فالغزالة دامعة

الحلم أطول من منامك والغزالة راجعة

فارجع .. سيخطفك السواد إذا بلغت منابعه

الحجرة الصخرية السوداء أضيق من يديه

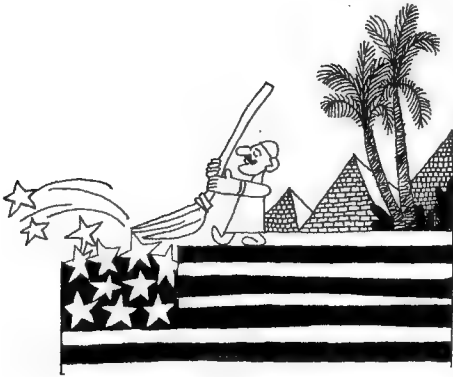
إذا تتأب ..

أو تصالب ..

- ضيق هذا السرير

فيا جنور النرجس الكسلى:

تعالى ، كى نزيح ترابه ونوسعه



" أرض تدار ولاتدور  
 شعب يفتش عن وسادته القديمة  
 عن رنين نهاره  
 " في صمت أجراس القبور "  
 أوغل ، فيوغل في المارة ( حنظلة ) :  
 " وطننا أرى "  
 " أم جلجلة ؟ "  
 لايد من رسم الفروق ..  
 فكل شئ ها هنا  
 وجه يخبئه وآخر يرتديه  
 وجه لسهرته  
 وآخر للبكاء على نويه  
 أوغل ويوغل ( حنظله ) :  
 " رسم المدينة غرفة "  
 " وبها المخيم قنبلة "

\*\*\*

ماذا تقول جرائد الأحد السمكية  
 عن قتيل ( بقية الايام ) ...  
 - هل تخفيه ؟  
 - أخفته .. طوال حياته  
 واليوم تخفى قاتله  
 ( ناجى ) يفر إلى النجاة من الهزيمة  
 يرسم التفاح ( حنظلة )  
 ويوغل في المارة يهتدى للسر :  
 يكتب ( حنظلة ) :  
 " بيروت ثالكة "  
 " وصيدا أرملة "  
 كول من البن الثقيل  
 ويرسم الاسبوع  
 صفاً من شقائق ذابلة  
 غزو /  
 ويوغل في السياسة ( حنظلة )

## امراة لا أحب أن ألقاها

حنان سعيد

(١)

لم تكن مفاجأة لى .. اندفع زوجى يمطره بسيل من الأسئلة كان يجيب بتؤدة وبلادة الأطباء المعتادة التى اكتسبوها بفضل خبرات كثيرة مع الألم والمرض والموت .. بالآ نسبق الأحداث وأنه مازالت هناك فحوصات وتحاليل وو .. .. .  
لم يكن اسمه غريباً على أذنى فقد ترادف فى عائلتى مع الموت .. دائماً يبدأ الأمر هكذا كجرثومة لانحس بها .. تتجاهلها فتتملق وتتكاثر .. تتقنع حتى تجند خلايا الجسم الدفاعية لحسابها إلى أن تصبح أنت فى النهاية من تؤوى عنوك تحت جلدك .. يتغذى على دمك وخلاياك رغماً عنك.

(٢)

فى طريق العودة سلك السائق بنا طريق البحر .. كان يقود ببطء .. صديقى البحر معى فى كل أحداث حياتى .. عمر كبير صغير فربى فى غمضة عين والتفاتتها .. ظلما سنين وأحلام تنمطى كقطعة كسول .. ثم ينسحب بساط الأيام سريعاً من تحت أقدامنا .. تمنيت دائماً أن أغير جلدى .. غدت ثعباناً عجوزاً لايملك تغيير جلده.. لن أكون يوماً كياناً سليماً لو قدر لى أن أكون .. حتى

أفرغ ذاتى من هذا المرار.

(٣)

فور وصولى اتجهت للمرأة .. صعقتنى صورتى .. تأملت التجاعيد التى تسلكت بخيخ تحت عيني .. منذ متى امتطتني الهموم هكذا وطبع الزمن بصماته على وجهى .. تأملت بشرة طفلى الناعمة ليتنى مثلك حبيبتي صفحة بيضاء لم تدهسها التجارب ويفزل الزمن خيوط الهموم على وجهها .. أنى لى بذلك الطهر والملائكية وقد منحت ذوب نفسى وعصارة ذاتى لجوقة من مصامى الدماء آخرهم كان ذاك الذى سكن تحت جلدى دون أن أدرى ليصبحنى لرحلة شقاء لا أعلم أين منتهاها تتضال أمامها كل الآمى .. كئنى أركب طائرة هاوية من قمة جبل فأرى الدنيا كلها فى حجم علبة تقاب.

(٤)

منذ عدة سنوات شكوت للطبيب من بعض التجاعيد الرفيعة التى ظهرت تحت عيني إثر " ريجيم " قاس .. فسألنى فى استخفاف عن سنى .. بوغت وأجفلت للحظة .. قاس كان سؤاله .. كلفت أن أمد السنين منذ أن بلغت الثلاثين أقلعت عن أن أحصيها .. أردف بنفس نبرة الاستخفاف " هذا أمر بيدي .. عوامل سن !! " .. تراجعت وقتها أن أفسر له أن ماحدث ليس طبيعياً لأنه لم يكن تدريجياً .. تراجعت كلمات كثيرة .. ألجمت لسانى وانصرفت من عنده تائهة .. أظن القدر وقتها كان يخرج لى لسانه ساخراً لأنه كان يبخر لى ما لأعلمه.

(٥)

ابتسامته الذكية ابتسامته تدرب عليها طويلاً .. هاهى الإبرة جاهزة .. سيدسها الآن فى جسدى ليسحب منه عينة .. مضيرى معلق على بوز قطعة حديدية لايتعدى قطرها ملليمترات .. صراخى .. فرعى .. رعبى .. مسميات وهمية لاتعنى شيئاً له .. هو بجانبى يشد على يدى .. طفلتاى المسكينتان تنظران إلى فى بلاهة .. تذكرتك فجأة يا أبى يوم أن قالت الأشعات أن التئين الخبيث احتل جسدى .. لم أستطع أن أنصارك رغم كل قنوات الصدق المدبوبة بيننا .. أنكرت أنى أعرف وبالهول ما أعرف .. لقد قالوا لى وقولهم الصدق وقولهم الحق وقولهم الفصل .. " ابتعدى عنه فى جلسات الإشعاع حرام معك أطفال "

لآتسامحنى فزجسيتى .. أنانيتى .. خوفى على ذاتى جعلتني أنصاع وأنحنى كشجرة هزمة استؤصل جوفها فانحنت على خواء .. أسلمك للزبانية .. ألقى بك كما ألقوا بيوسف فى الجب وانتظر معجزة تنجيك.



لاتسامحنى لأنك لو كنت مكانى لما جحدتنى .. لما قوى قلبك الرهيف على إلقائى فى جب  
اليأس .. لاتسامحنى فحبك الكبير لم يطهرنى من رجس الأنا وخبث الخوف .. أوحشتنى كثيراً  
الآن .. أكثر من أى وقت مضى .. أحتاج صدرك وسادتى واسفنجة دموعى .. حبنى لك الآن حريق  
يصهر أضلعى فيحيلها صلصالاً.

(٦)

أطلت على الشمس بوجه مربد من خلف زجاج النافذة لحت عنكبوتاً نسج خيوطه منذ متى لم  
أقم بتنظيف هذه النافذة ؟.. منذ متى لم أفتحها ؟.. لم أسمع لأشعة الشمس أن تتخلل غرفتى ..  
اصفر الزرع فى الشرفة وسقطت أوراق كثيرة منه .. لاشئى حتى يمكن أن يعيش لى .. جريت  
النباتات والعصافير وأسماك الزينة .. كل هذه الأحياء المسكينة نفقت ،لم تتحمل اهمالى لها ..  
الموت هو الشئ الوحيد الذى يمكن أن يصلحنى على الدنيا .. حتى أبى وأمى لم يصلحنى  
عليهما سواء .

كانا يربانى جامحة كفرس بلا لجام .. والآن أطفالى يريدون أمأ .. كلهم أطفال .. وأنا طفلة .  
أريد أبأ وأمأ .. لو يعود بنى الزمن قليلاً قليلاً للوراء .. لكنه أبداً أن يعود .

(٧)

أنت لاتحتاج إلى يازوجى .. هذا ماتوصلت إليه .. بمجرد أن اطمانت على سلامة العينة  
وخلوها من المرض الخبيث عاد بكل شئى لسابق عهده .. حتى لمسات الحب والحنان كانت سحابة  
فضية تبددت مع شمس الصباح .

كم من الآلاف من المرات مررت بجانبى فلم ترنى .. لم تر جفنى المقروحين من سهاد ولاعبنى  
الرائحتان الغاديتان لاتستقران .. أرضى أنت كسائر المخلوقات ترى كل شئى بمسمياته .. الأرض  
أرض والسماء سماء .. متربضان كلانا بالآخر .. بيننا منطقة حدود عليها أسلاك شائكة .. وألف  
مصباح يضئ وينطفئ .. أسأل ذاتى لم تزوجته ؟ خوفاً من الزمن .. أو رغبة فى الأمومة .. لاشئى  
نتبادلده سوى الصمت المطبق أو الشجار العنيف .

يبدأ يومه بتكشيرته المعتادة .. وأبدأ يومى بمصافحة الألوان فى حوض ما أن يفرغ حتى  
يمتلئ .. أعد السنديوتشات .. وأكوأب الشائى بالطيب .. وألبس الصفار وأهبط بهم للشارع حتى  
ولوجهم باصات المدرسة فأعود من جديد لأصارع كل جمادات المنزل من غسالة وثلاجة وبوتاجاز  
.. ماراثون كل يوم المفتوح .. ثم لعبة قفز الحواجز مع المواصلات .. تفاصيل سمجة تنتهى آخر  
اليوم بالحلقة فى غباء فى كل الترهات التى يقيتها هذا الكائن الذى يسمى تليفزيون .

(٨)

منذ أن تحدد موعد العملية التي سأجريها لإزالة الورم الحميد وأنا أفكر .. تمرور في ذهني أسئلة .. لا أستطيع التركيز في أفكارى .. تطفح في ذهني بلا رابط .. لا أستطيع محاصرتها .. أحياناً أتمنى أن أجلس على كرسي الاعتراف وأتطهر .. هل تعرف يا عزيزى من ذا الذى يسير مزاج زوجتك ؟ إنه ذيل الكلب المعوج .. هذا الكرية الذى أحبيته حتى كرهته وكرهته نفسى معه .. أصبحت سوداء المزاج لاطاقة لى بتحمل أعبائك ومشكلات أطفالك .. من ذا الذى أشكو له من ذاك الذى سيدرك ويفهم دون أن يجلدنى بسياط الدين والضمير هل تعرف من هو ؟.. هل تعلم أنك من دفعتنى إليه وسأظل أحوم حوله كفراشة حتى يحرقنى .. ويل لقلبي فمشاعره أصبحت عهداً أمنحه لمن يدفع قرابين أنانيتى ويريق الحب على مذبح نرجسيتى ثم بعده أظل أتجرع كؤوس الألم والعذاب لقلب ميت يحتاج الآلاف من عمليات التدليك والتنفس الصناعى .. أى قلب جسور فدائى ينذرنى .. له فأصبح قضيبته فيفرغ أيامى من قناتمتها .. كلهم أخساء حتى ذيل الكلب المعوج .. الصلوك بكل ما فيه من نظرات الوله والذلة والمسكنة السيدة راحت .. السيدة جاءت .. من دكته على باب العمارة يندفع مهوولاً رأتى يتبعنى كذيل الكلب يحمل عنى أشياء مطاطاً فى خجل مزعوم .. أنا من محوت الفوارق بيننا .. تاهت نظرات الوله والتمنى أصبحت نظرات واضحة وقحة محددة .. تعرف ماتريد .. يطلب وكأنه يأمر .. يرجو وكأنه يبتز .. يتوصل وكأنه يتوعد .. كم آلاف من الجنيهاً سحبها منى بنفس نظرة الخنوع من ذاك الأحق الذى قال أن قلب المرأة لا يكون إلا لرجل واحد ؟ قطعاً أنه رجل أراد أن يستلب لنفسه طمأنينة مزيفة فأى قلب ذاك كان قلب مدام بوفارى التى ماتت حباً ؟ وأى فيلسوف ذاك الذى قال إنها كانت بغياً فلم تحب سوى الحب ذاته ولو أحبها رجل واحد فقط لأخلصت له حتى الموت.

زوجي يرانى عقلاً وذيل الكلب يرانى جسداً وُس : يرانى روحاً لاشيء ينخس ضميرى وينبحنى وينقص حياتى سواء.

(٩)

لا أدري منذ متى اجبطنى هذا الكائن ولا كيف ولا متى بدأ يسكنى حتى بت غريبة عن كل شئى سواء بت أجد فيه سكنى وواحتى .. أهجع إليه وحده .. أجعله وسادتى فيجعلنى حضنه الأثير أتكبر وألوذ تحت جناخيه فيسبدل الظلام على الكون .. أصبحت لا أجد نفسى إلا فى أحضان وحدتى وحزنى .. أما هو دائماً فكان بعيداً .. لكن أبداً لم يكن بعيداً .. يظهر فى أزماتى .. كئن بينى وبينه لغة اتصال عن بعد .. يظهر لى كفارس خرافى يمتطى صهوة جواده .. يظهر قافزاً

أسلاك التليفون أو خارقاً حاجز المكان يسألني " ماذا بك ؟ " أتعجب كيف عرفت .. ؟ " قلب المؤمن دليله " أين كنت من زمان يا " س " بمجرد أن ينتهي احتياجي إليك لا أجذك تتبخر كجندى من السماء وضعه الله فى طريقى لحظة يأس ثم يختفى .. أسأل عنك أطاردك فى مكان عمك .. فى بيتك .. دائماً لا أجذك فأعرف إنك ستمتطى صهوة جوادك من جديد لتتقذ أخرى أو آخر يحتاج إليك .. أبحث عنك فى كل مكان لا أجذك لكنى أعرف أنى سأجذك وقت أن تتصاعد أزمى لكن أرجوك لاتتركنى حتى تحترق أضلعى .. أنقذنى قبل أن أصير راماد .. تظهر أمامى أتمنى أن أملكك .. أحتضنك أخاف أن أحتضن فراغاً .. تسبقك هالة النور التى تؤكد لى أن مثلك لايعمر كثيراً فى هذه الدنيا تحتضن كفى تنبس بكلمة أحبك .. أبكى بدموع حقيقية من أجلك وحدك تمنيت أن أكون صفحة بيضاء لم يفك شفراتها إنسان .. عينك متفهمتان فيهما زهد كبير فى الحياة .. تمنيت أن أبوح لك بسرى الذى يذبحنى .. عينك توفران على مشقة كلام كثير .. روى فقط احتفظت بها نقيه من أجلك هذه هى المنطقة القصية .. البعيدة المحرمة والوحيدة فى القلب التى أحتفظ بها لك وحدك بلا أثم.

(١٠)

إلى متى سوف أحيأ تلك الحياة المزبوجة المليئة بالخزعبلات والأكاذيب والبدع إلى متى ؟ لا أدرى كيف حدث ذلك لى دائماً وحيدة لايطرق بابى مخلوق .. أحيأ كقرد تقطعت به الأسباب .. ربطه حارسه بسلسلة فى قفص غاية أحلامه أن يقفز لقمة القفص ليتهم إصبع موز .. معى طفلتان إحدهما ترهقنى بأسئلة تريد ذهنأ حاضراً .. وفؤاداً خالياً لاتعيت فى إنقاضه المظلمة خفافيش ولاتنقع فى سراديبه غريان والأخرى لاتملك لنفسها ضراً ولانفعأ .. خلية صغيرة متطفلة على خلية أم تمتص طاقتها حتى النخاع مايبقى فى قليل .. أما زوجى فما أبدع الأزواج كم يتقنون فى جعل الحياة روتينأ سخيأ يصيب الملائكة بالملل .. لايشعر بالامى .. سادر فى العمل واللهو والأصدقاء .. وأنا وحدى أسمع هسيس هشيمى يتناثر وتذروه الرياح .. يتركنى فى مواجهة دائمة مع الوحدة .. قدرى هذا وقدر معظم النساء لكن قدر على وفى لحظة أن تتحول مشاعرى عنه .. هو من درت فى فلكه سنين .. من قضيت عمرى أمد بينى وبينه جسور المحبة يركلها بقدميه .. من يصدق أنى لفظته من بؤرة إحساسى واهتمامى ليتحول هو فى لحظة غير مسبوقه إلى بكل جوارحه وأنصرف أنا عنه لصقر جارح ينقض على بفخاخ مشاعره .. تارة يصيبنى مده فأن مع " نزار " سائغير التقويم لو أحببتنى أمحو فصولاً أو أضيف فصولاً .. أو يقذف بى جزره لأبعد شط منبوذة محطمة لنقف جميعاً فى طابور طويل كل ينظر لمن يوليه الأدبار وخلفه يقف من يحبه

فلا يظنن إليه .. فى هذه اللحظة يطرق بابى هو بنظراته الولهى كائى رب يعطى .. فأتجاهله يخلق الذرائع ليطرق بابى يسألنى هل محتاجين إلى شىء؟ وأنت تدفعنى إليه " كلفيه بأى عمل إنه ولد مكافح يدرس بالجامعة ويعمل ليساعد إخوته " أنا لا أحتاج لشىء " عندما محتاجين اطلبى منه فهو ولد طيب " لامانع " أنه لا يائف أن يعمل أى شىء حتى القمامة يرفعها سعيداً راضياً آلاف الكراكيب التى تملأ المنزل أتخلص منها فيحملها رغم ثقلها بذراعين فتييتين مرسومة عضلاتهما.

لأول مرة فى لحظة فارقة أطلع إليه كانب أنفاسه متلاحقة من ثقل حمله .. وقف متمسراً قبالتى .. حبات عرقه تتلألأ على جبهته .. وجه عابر أراه كل يوم فلا يلفت نظرى .. لكنى فى هذا اليوم لا أدرى كيف رأيت كانت نظراته كافية لأن تذب جليدى ويفرسة وحقق ابن بلد محنك قضى عمره على أرصفة الشوارع يلتقط الإشارة ويوقن أن جهاز استقبالى استجاب لها .. يدرك أن البرقية قد وصلت .. رأسه الكمبيوترى يعمل بسرعة مليون لفة فى الثانية .. اطرق الحديد ساخناً " كانت النظرة كافية .. امرأة فى أزمة .. فى احتياج عاطفى وإذا به بلا كلمات يتلقفنى بلهفة قناص لصيد طال انتظاره يجتاحنى طوفاناً فانداعى بلا مقاومة .. لا أدرى كيف لهذا الصعلوك أن يملك مفرداتى ويحيل حياتى الجذباء مروجاً خضراء زاهية أسطورة أن يملك هذا " العيل الزنق " إتيكيتاً يعاملنى به كسيدة صالون .. هانم راقية .. يريض تحت قدمى كعاشق من عصر باند يتعشقهما ويقبل كل إصبع على حدة .. مبدع فى إختيار النظرة .. الكلمة .. التوقيت .. يضمنى فتختلج أضلعى فإذا حياتى قبله هباء منثوراً .. يأتينى فينشر حولى وروده فاندثر فى عبادة جسده الابنوسى المشعر .. ثم يلفظنى أياماً ويعود كائنا قد قُذ من جليد يخاطبنى ملحقاً اسمى بلقب " هانم " أو سابقاً إياه بلقب " مدام " ليقطع على الطريق مدعياً أن صحوة ضمير مفاجئة وافته.

فتشتعل حرب المناورات بيننا فأهدده " بقطع رزقه " فيستسلم بذلته المعتادة ولايهنئنى بلذة انتصارى فكانما كنت عبناً مريعاً يرزح تحته وكلما أردت استرجاعه أقدفه أكثر إلى أن يطيح بى كفردة حذاء قديمة ليصنع لى مداراً آخر من مدارات إخفاقى الأزلى فى الحب.

(١١)

والآن أنا وحدى .. أمامى فئجان قهوتى وعلبة من السجائر .. حتماً بعد ساعات لن يتبقى منها سوى رماذ هذه هى اللحظة التى أنتظرها وأهرب منها وأتفادها بسائر الحيل بعد بضع ساعات ساكون بين يدى الله .. إن نجوت فإن عمرى الماضى والآتى سيقف أمامى سينزل على كرؤوس جماجم مستعرة حمراء يتصاعد لهيبها من الأعين والرؤوس .. لست عقلاً ولاجسداً ولاروحاً فقط .. أنا كل هؤلاء .. لم يحب هؤلاء معاً سواه .. لم يغازلهم سواه .. والذى لن أظهر إلا بخروجه منى



.. سيدى ومكتشف قارتى الأول .. من سطر أول كلمة فى معجم الحب .. وأول نظرة وكلمة ولسة .. أول من علمنى كيف أحب .. رغم كل أطنان الشقاء التى حملتها بعد أن تركتني دون كلمة وداع فما فعلته بى لا يقل بشاعة عن أى غزو بربرى تتارى لأى دولة كانت فى يوم ما أمانة رغم كل ما حملته لك من حب فأنبت مستول عن كل قطرة سم نفتتها فى حياتى .. حاولت كثيراً أن أخلق لك المبررات والأعذار لكنى فشلت .. لم تشفع لك كل امتذاراتك ومما حاكاتك ولاتمسحك بالأيام الحلوة .. فكل هذه الأيام انقلبت على مرأى ..

تلوح وجوههم أمامى .. أعرفها ولأعرفها .. كلهم بيتسمون لى .. ملابسهم بيضاء ناصعة .. يرتدون كمادات بيضاء .. قال لى صاحب أجمل ابتسامة فيهم " عدى من واحد لعشرة " آخر رقم أذكره كان ثلاثة .. كان يفرز إبرة فى نراعى بعد أن وضع كمادة على وجهى أنا أيضاً مبتهجة .. وجهك أنت أيضاً يلوح أمامى.

آن الآوان ياسيدى أن تخرج منى .. للأبد .. لأخرجك الآن قبل أن تخرج روحى منى .. فأنبت على روحى عبه ثقيل لم أعد أستطع حمله بعد الآن ولتطلق روحى الآن خفيفة طليقة فى الفضاء.

# هارد لك

إسماعيل محمود

الناس لاهم لها سوى المباراة المرتقبة التى تقام اليوم.  
الفريق الأخضر سيواجه الفريق الأزرق .. الصراع بينهما لاينتهى  
كل الناس فى انتظار هذا اللقاء .. انه بطولة خاصة ، من منهما يستطيع هزيمة  
الآخر ؟ اللقاءات بينهما دوما مثيرة .. صراع أبدي .. كل منهم سبق هز شبك  
الآخر وتغلب عليه !  
الفريق الأخضر يتوعد ..

الصحف كلها تتكلم عن هذا اللقاء .. تفرد صفحاتها لأخبار الاستعدادات  
والمعسكرات ، وحالة اللاعبين الفنية والمعنوية ، ودرجة استيعابهم للخطوة الموضوعية.  
الهوس أصاب الجميع ، اللافتات والرايات الزرقاء والخضراء مشرعة فى  
الشرفات

اقترب الموعد ، باقى على بداية المباراة ساعتان..  
الشوارع لاتخلو من السيارات بأبواقها الصاخبة .. هتافات مدوية مصحوبة  
بأصوات الدفوف ودقات الطبول .. أمواج من البشر تتلاطم ، وتتدفق صوب الاستاد.  
المقاهى مكتظة بالرواد لمتابعة المباراة من خلال التلفزيون ..

الأسر فى البيوت فى انتظار نقل المباراة..

قلما نجد أسرة واحدة أفرادها يشجعون فريقاً واحداً ، انقسامات داخل الأسر ..  
مشاجرات بين الأولاد ، استقرارها مرهون بالحالة المزاجية لرب الأسرة ، والحالة  
المزاجية مرتبطة بالفريق الذى يشجعه.

قرر مشاهدة المباراة من داخل الاستاد بمصاحبة جاره القاطن قبالة فى الطابق  
الأخير ، وتركها بمفردها .

رنين التليفونات لا ينقطع ..

أمسكت بالسמاعة .. طلبت .. تحدد الموعد ..

قبل بداية المباراة بخمس دقائق أطلت من النافذة .. الشوارع خالية من المارة .. لا  
أثر لمخلوق ، لاشئ يتحرك سوى الكلاب الضالة.

كان واقفا فى انتظار إشارة الدخول ، تلفت حوله بحذر شديد ، تقافز على الدرج ..  
إلى الطابق الأخير ، على يمينه باب كان موارباً يظهر من خلفه ضوء خافت ، دفع الباب  
برفق ، دلف .. أغلقه بإحكام.

خلف الباب كان ظلا يتحرك .. تعانقا ..

بدأت الضجة فى الارتقاع التدريجى.

النوافذ تنبعث من خلفها صرخات عنيفة متقطعة.

الصراخ يتزايد..

الآهات تتبعثر مع ذرات الهواء ..

مقهى قريب من الاستاد كاد أن ينفجر برواده ، التعليقات لاتنتهى .. لايسلم لاعب

من الشتائم والسباب ، حتى الحكم الخوافة.

تملئ .. كان يعنى حظه الذى أوقعه فى ذلك المكان ، كان يود مشاهدة المباراة فى  
الاستاد برفقة جاره الصديق .. فشل فى العثور على تذكرة . خشى أن تفوته المباراة ،  
هرول الى ذلك المقهى اللعين ، وأخذ مكانه فى ركن بعيد ، لم يستمتع بسير المباراة ،  
الأصوات الهادرة تغطى على صوت المعلق.

كان يشجع الفريق الأزرق بجنون ، عكس جاره كان تشجيعه باعتدال وروانة.

سير المباراة ليس فى صالح الفريق الأزرق..

الفريق الأخضر يتحكم فى زمامها ..

الفريق الأزرق يلجأ إلى الدفاع .

ميشو نجم هجوم الفريق الأخضر يتلاعب بالدفاع الأزرق بمهارة فائقة.

أخذته الرعشة وتصيب العرق من وجهه .. حزنه دفين ، وأنيته مكتوم .. أحس  
بالهزيمة والإنكسار ..

الفريق الأزرق فى أزمة .. خطوطه مفتوحة .. دفاعه يعجز عن صد موجات الهجوم  
الأخضر المتلاحقة.

تزايدت الصيحات وعلت .. جول .. جول .. جول .. جووول.

ميشو خدع الدفاع وتمكن من هتك الشباك بقذيفة ملعوبة .. فى الزاوية البعيدة !  
إنهار المسكين.

تشابكت التعليقات والأيدى ..

- خطأ من الدفاع .. خطوطه مفتوحة

تذكر أنه كان يلعب الكرة ويجيد فنونها . كان حارسا أساسيا لفريق المدرسة  
الثانوية، وكان عضوا فى فريق الجامعة . أثناء سير المباراة كان يركز على تحركات  
حارس المرمى أمام عرينه . مال على صديقه : " الحارس كان عليه ألا يغفل الزاوية  
البعيدة."

- الجول ليس مسئولية الحارس فقط .. الدفاع كان غافلا عن حماية المرمى .. وربما  
الفريق كله ثم أراد صديقه أن يواسيه بالأمل فى تحسين النتيجة.  
- أشك.

أصابه إعياء شديد وقام مستندا على كتف جاره ، قرر أن يغادر المقهى ، كانت  
المباراة على وشك الانتهاء ، خشى أن تاتى قذيفة أخرى تطيح بأمله ، تبعه صديقه ،  
حال الفريق يشغل تفكيرهما .

قابلهم صديق ثالث .. واساهم ، وضغط على كفه قائلا : هارد لك.

وأصلا المسير ، صعدا درجات السلم فى وهن بينما الرجل يعدل من هيئته ويخفى  
وجهه خلف ملفحة ثقيلة ويهبط بحذر .. خرج مسرعا إلى الشارع وتاه فى جموع  
الجماهير التى خرجت إلى الشارع ، والرجلان يواصلان الصعود ، كل ينظر إلى الآخر  
فى دهشة وتوجس ..

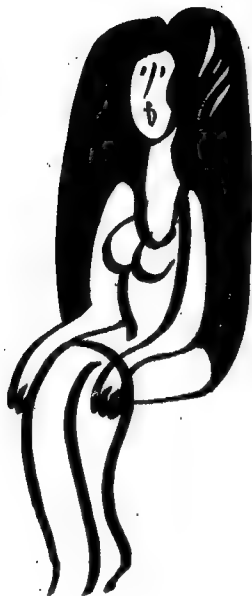
وصل إلى الدور الأخير وودع جارعه واتجه إلى اليمين ..

كان الصمت سائداً

طرقات خافتة فوق الباب .. يظهر خلفه الضوء ..

استقبلته مادة يدها قائلة : هارد لك يا حبيبي.





## نبض الشارع الثقافى

عيد عبد الحليم

## رسالة جامعية

### تعدد الروايات في الشعر الجاهلي

حصل الباحث أمين بكر على درجة الدكتوراه في الأدب العربي بتقدير امتياز عن بحثه « تعدد الروايات في الشعر الجاهلي » وقد تكونت لجنة المناقشة من كل من الدكاترة سيد حنفي ومحمد بريري مشرفين ، وعز الدين اسماعيل وسيد إبراهيم مناقشين ، وفيما يلي عرض لأهم ما جاء في الرسالة من أفكار ورؤى نقدية.

فقد حاولت الدراسة الاستفادة من بعض مجادلات الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا وأفكاره في سعيها لاقتراح آلية جديدة يمكن عبرها إعادة قراءة التراث الشعري الشفوي القديم - الجاهلي تحديدا - عبر تطبيق هذه الأفكار على ديوان هذيل باعتباره نموذجا قادرا على تمثيل الشعر الجاهلي في مجمله ، وكان المدخل هو تعدد الروايات التي جرى التعرف على اهمال أهميتها في قراءة النصوص الشعرية القديمة ، حيث سعى تحقيق هذه النصوص حديثا على التخفف من تلك الروايات باعتبارها تزييدا لاغنى فيه ، وتبعته في ذلك الدراسة النقدية الحديثة التي تتناول أشعار القدماء الجاهليين فلم تلتفت إلى الروايات التي تكتظ بها الشروح القديمة للشعر الجاهلي تحديدا ، وراحت من ناحيتها - أي الدراسات النقدية الحديثة- تثبت النص الشعري على رواية واحدة دون تبرير اهمال الروايات الأخرى.

الحالة السابقة - مع اتخاذه شكل البداية - كانت تقوم على أفكار تنتمي للعصر الحديث الذي تحول فيه الوعي بصورة عامة - والنقد خاصة - إلى وعي كتابي ، لا يلتفت للطبيعة الشفوية للوعي المنتج للشعر الجاهلي ، الوعي الذي تغيب عنه تقريبا أفكار الموثوقية - authenticity والأصالة genuineness وغيرها من الأفكار التي تمثل الملامح المميزة للثقافة الكتابية ، يتميز الوعي الشفوي الذي صدر عنه النص الشعري الجاهلي بملامح أخرى تناولها مجال بحثي اختص بتحليل الوعي الشفوي والمنتج الفني الصادر عنه فيما عرف اجمالا بالنظريات الشفوية Oral Theories التي ميزت ملامح مهمة فارقة بين الوعيين الشفوي والكتابي وما يمكن أن يحكما في عمليات التعبير الفني.

وأكد « بكر » انه في هذا الإطار كان تعدد الروايات أمرا طبيعيا فيما يتصل باليات الانتاج الشفوي للشعر ، وهو ما اشارت له أكثر من دراسة عربية وغربية « يراجع دراسات كل من مايكل زويتلر ، وجيمس مونرو ، ووالتر ج. أونج ، وسيد حنفي ، ومحمد بريري ، وحسن البنا عز الدين وغيرهم حول هذا الأمر » ، غير أن فلسفة جاك دريدا المعروفة اصطلاحا باسم « التفكيك » تفتح

أفقا تحليلية يمكن اعتباره تطورا لجهود النظريات الشفوية فيما يتصل بفهم وتحليل الظاهرة الشعرية الجاهلية ، وقد حاول البحث عبر مجموعة مقترحة من مفاهيم جاك دريدا أن يطور منظورا خاصا ، يتصور الباحث أنه قادر على تقديم تلك الآلية الجديدة فى قراءة النص الشعري الشفوي عموما .

وأضاف لقد اتخذ البحث من فكرة لعب الدلالة ومايتصل بها فى منظومة دريدا الفكرية من مفاهيم ، مثل مفهوم البنية ذات المركز وكذلك اتخذ من فكرة ميتافيزيقا الحضور ومايتصل بها من أفكار مثل مركزية الصوت والتكلمة اتخذ البحث من الأفكار السابقة افقا عامة يسير التحليل على هديه ، مع الانتباه الدائم لخصوصية السياق الثقافي الذى يسعى البحث إلى تطبيق هذه الأفكار فيه ومغايرته لسياق انتاجها .

وفى هذا السياق حاول البحث اثبات أن الروايات المتعددة التى ترافق النص الشعري الجاهلي المدون - الشفوي الأصل - هى جزء معرفي لهوية ذلك النص ، وليست زيادات يمكن الاستغناء عنها واقصاؤها ، فهذه الروايات غالبا قد تبادلت لعب دور المتن عبر تاريخ النص الشعري ، التاريخ الذى يتجلى جزء منه فيما وصلنا - وتحديدًا ماحققناه - من كتب التراث التى تختلف فيها روايات النص الشعري الواحد اختلافا بينا ، بحيث لا يمكننا أن نقيم تراتبا بين تلك الرواية دون افتراض مجموعة غير قابلة للاثبات من الفروض التاريخية التى تتجاوز حقيقة أن وعينا النقدي المعاصر قد استقبل هذه النصوص كما هى عليه الآن ، أى مدونة برواياتها المختلفة لتصبح تلك الروايات مجتمعة هى النص الشعري الجاهلي .

وأشار أيمن بكر إلى أنه قد توصل إلى أن الوعي المعاصر الذى تسير عليه ميتافيزيقا الحضور ، قد فرض نموذج البنية ذات المركز على هذه الظاهرة الأدبية المعروفة باسم « الشعر الجاهلي » وأن هذا النموذج قد اتخذ من فكرة المؤلف مركزا لهذه البنية يمثل الأصل الذى تصدر عنه والمرجع الذى تتحدد بناء عليه دلالاتها وإمكانات تأويلها ، وهو ما يمثل أحد الجذور العميقة المهمة لقضية الانتحال فى صورتها التى طرحها كل من طه حسين ومرجليوث فى عشرينيات القرن العشرين ، حيث اتخذ التشكيك فى انتساب الشعر الجاهلي للعصر الذى يسمى به قيمته من التسليم الثقافي العام بضرورة وجود مؤلف فرد نستطيع تحديد موقعه فى الزمان والمكان يمكن نسبة النص الشعري بصورة مؤكدة إليه وهى الفكرة التى تصدر عن الوعي الكتابي ومايسلم به من أفكار مثل حقوق التأليف والملكية الفكرية ، وحقوق النشر .. الخ .

وليس قضية الانتحال فقط هى التى تقف شاهدا واضحا على سيطرة ميتافيزيقا الحضور

والبنية ذات المركز على الوعي النقدي المعاصر ، بل ربما دل على ذلك أيضا الاعتماد على رواية وحيدة للنص الشعري ، وإهمال الروايات الأخرى التي تم تدوينها وشرحها من قبل القدماء باعتبارها صورا أخرى لنص لا يمكن ادراك افقه الجمالى والدلالى بدونها .  
ربما دل هذا الإهمال للروايات على استسلام بحثى لأفكار الرواية الأصل والمؤلف الفرد ، والجوهر النقى للقصيدة ... الخ ، أيا كان مستوى ابداع القراءة التي يقدمها الناقد - قديما أو حديثا - للنص الشعري، وأيا كانت حميمية العلاقة التي يصنعها النقاد مع ذات الشاعر ، التي تظهر وكأنها متجسدة فى النص النقدي بما يقوى الإيهام بحقيقة وجودها هناك فى التاريخ كمركز متحكم فى النص الشعري ، وفى حدود الدلالة بحيث لا يعد انتقاد المنطق الذى دارت على أساس منه قضية الانتحال كافيا لمقاومة ميتافيزيقا الحضور التى يراها دريدا كامنة خلف تفكيرنا كله .

### فن تشكيلي

« حالات متوازية » هو عنوان المعرض التشكيلي للفنان الليبى محمد بن الأمين والذي أقيم مؤخراً بآتيليه القاهرة ، وتضمن مجموعة من اللوحات الفنية التى تتسم بما يمكن أن يسمى بأسطرة الواقع أو على حد تعبير « هنرى ماتيس » - يمتلك الفنان أو الشاعر ضوء داخليا يحول الأشياء من أجل أن يجعل منها عالماً جديداً نابضاً منتظماً ، عالماً حياً هو بذاته إشارة سماوية لاتقبل الخطأ » .

وتبدو اللمسة الشعرية واضحة فى لوحات « الأمين » من خلال صوفية الرؤية وحنو الريشة وتمازج الألوان وتناسبه مع الحالة المطروحة .

ولعل تقسيمه للوحات المعرض إلى ثلاثة أقسام هى ليليات ليبية وغواية الرقص وبطاقات قاهرية ، يضعنا أمام ثلاث مستويات للرؤية :

الأول : الحنين إلى مكان الطفولة والصبا والشباب وأجوائه الشعبية والأسطورية ، بما يحمله من وعى متمرد وثاب يخترق التفاصيل الدقيقة للأشياء والإنسان فى أن فى محاولة لقراءة التاريخ من خلال لمسة حانية وصادقة فى آن .

أما المستوى الثانى « غواية الرقص » فيحمل القيمة الأسطورية باعتباره المنطلق الأول للرؤية .  
أما المستوى الثالث « بطاقة القاهرة » فيتميز بطبيعة كولاجية حيث التفسير الفنى بين أشياء عادية والطبيعة المتمردة اللون وحين ذلك تصبح الريشة أداة للتوثيق ، والإدانة للواقع المتردى - فى نفس الوقت -

ولعلى لا أبالغ إذا قلت إن هذا المستوي هو أعمق المستويات نظراً لانطلاقه من بعد ريبوى أرحب يتوافق مع البعد الإنسانى .

فوق حدود الجذب !!  
عاكفون على الانكسار !!  
تبدلت فينا الدماء !!  
شاحباً صار  
وجه زماننا !!  
تغشاه تلك الظلال  
وذا المخضب انحناء  
بات الوديعة الضائعة

#### في فضاءات اللقاء

شعر/ هشام محمد أبوجبل

عبثاً .. لم يعد في القلب متسع  
أوردتنى تصطبّخ الآن  
برصاص الحزن  
عبثاً .. فالיום الماضي  
سيفاً شق جيوب العمر  
واختار غروباً أكثر حزناً  
(٢)

هزمتك  
غزتك  
طوتك  
وبين نخيلها  
نمت  
صلبت

استضافت الندوة الإبداعية لمجلة أدب ونقد  
في منتصف الشهر الماضي مجموعة من أدباء «  
سوهاج » ، في أمسية أدبية شهدت العديد من  
القراءات الإبداعية والمداخلات النقدية .  
ومحاولة من « أدب ونقد » في تغتيت المركزية  
الثقافية سوف تقيم الندوة في الفترة القادمة  
مجموعة من اللقاءات مع أدباء من محافظات  
مختلفة إيماناً منها بأن الخريطة الإبداعية  
المصرية كل لا يتجزأ وأن مسميات « المركزية  
والإقليمية » هي من صنع أصحاب المصالح  
الخاصة.

ولى هذا الباب مجموعة من النصوص  
الإبداعية التي أقيمت في الندوة ، أمليين في  
التواصل الحميم مع كل مبدع الوطن  
ع-ع

#### ظلال

شعر : ناصر موسى

شجن يعيش في دوحك اليوم  
عقم يطلع  
في خصبك ، يورق  
سماك مرهقة  
وهانحن واقفون

اقذف فصخرك معبر يدنى الجبابر من

سقر

اقذف فصخرك مشعل يهب الهداية من عبر

اقذف فصخرك أية فيها المواعظ والعبر

اقذف فصخرك قصة من خير ماتحكي

السير

اقذف تؤيدك السماء وكل أفئدة البشر

اقذف ، قد اقترفت الطغاة جرائمًا لا تنسى

هم علموك القتل والترويع فى ربيع العمر

هم قتلوا فيك الطفولة والبراءة فى الصغر

هم صيروا الأشواك تنبت فوق أوراق الزهر

فبالظلم يذكى مهلكات النار فى الفصن

الخضر

أو لم تر الطير الوديع جحافلًا تزجي القدر

فى جوفها الموت الزؤام غداة إبرهة فجر

أو لم تر الماء الرقيق هو الهلاك لمن غدر

لما أصر المجرمون على معاداة النذر

اقذف ولاته لحظة ، فغدأ يلين لك العسر

ولقد تائن ربنا ، والله حق ما قدر

ليذيقن القوم الطغاة من العذاب المستمر

اقذف فنصرك قادم - حتما صغيري -

لامفر

اقذف فقدسك عائد مادام فى يدك الحجر

أقاصيص

رشاد خلاف

عشق

عندما يغمض جفنيه .. يرى امرأة ذات

صحت

صلبت

جميع نخيل العالم

(٢)

عامان اثنان

تاكله الغربة حتى عاد

ومن شرفتها

سقط

ركض

انكفا

ومات

(٤)

علق كل جروحه

فوق نوافذ بيته

ونام بعيداً

عن كل حدود

العمر

أنشودة الحجر

شعر/ عصمت رضوان

ثم ياصغير إلى الحجر وارجم أبليس

البشر

واقذف حجارتك الضعاف صواعقا تردى

الأشر

اقذف ولا تخف اللهيب ولا الخان ولا

الشر

اقذف ولا تخش المنون ولا تنفر من الخطر

فال موت خير من حياة شهدها فى الحلق مر



حسناً قشيب .. تتجرد .. أمامه من ملابسها  
قطعة قطعة .. وحين يهيم بها .. يصحو من نومه  
.. صافى السروال.

### رؤى

وقفت الفتاة ذات العيون اللؤلؤية تتأمل  
حمرة الشفق عند المغيب .. هاجت فى قلبها  
المذابات القديمة والأحلام العذاب .. بدأ  
الظلام يعشبعش فى أروقة المدينة المحزونة للممت  
أشلاء نفسها البعثرة وغادرت المكان.

### أحزان

ونحن صفار .. كنا نلمح شاباً جميل الوجه  
ساهم النظرات .. نتطلع اليه ونقترب منه ولكنه  
كان يقوم مهزولاً وتلتحم الدموع فى عينيه.

### خوف

يعيونهم تحديق فى وجهى .. انظر اليهم فى  
هلع .. أصواتهم الخبيثة تزلزل كيائى قالت  
الأشباح الهلامية فى صوت واحد أذهب بعيداً  
عنا .. اقلب ناظرى يمينا ويساراً .. يتلاشى  
الجميع .. اسمع حفيف وتقيق الضفادع.

### الصدمة

سار فى الشارع وابتسامته على شفتيه  
أوقفه منظر بشع كانت سيارة مسرعة قد  
صدمت طفلاً صغيراً  
والتي الناس حوله والقوا عليه الجرائد التي

تلطخت أجزاؤها بدماء الطفل وقف يشاهد  
المنظر وقد تلاشت ابتسامته وغز الحزن قلبه.

### الوهم

التق حولى .. جنود بملابس حمراء  
وخوذات صفراء تلمع تحت ضوء الشمس  
اشبهوا .. سيوفهم نحوى جحظت مقلتيه ..  
ويغتنة .. تحول الجنود إلى شيوخ بملابس  
بيضاء وذقون كثة يفوح منهم المسك ..  
ارتسمت على شفتيه ابتسامة.

### مربع

جوابك يا قاهرة وصل لى  
وجيتلك لما بعثى

لازم بيكى ييوم وصالى  
حتى لو عنى بعدتى

ويعيد عن أدب ونقد أعيش فين وأصلى  
ومين غيرك أخذه ما بين بعاتى

ومستحيل أبعد مهما حصل لى  
حتى لو إنتى لى بعتى

محمود الشريف عزام

سوهاج/ دار السلام

عرب الصبحة



## الحداثة الزائفة والشيخ حسونة

### سمير الأمير

يظل الأدباء الحقيقيون في أقاليم مصر مشغولين بالأسئلة الأساسية ولا يغير موقفهم كل دعاوى الزيف التي تتسخر بالحداثة الزائفة ، هذا التخلف الذي يرتدى ثوباً جديداً يخفى تحته جسداً يئن تقوحر منه رائحة الظلم ، مازال الاستعمار يعب من دمنا ومن ثرواتنا ومازال الناس في قرانا يموتون بالفشل الكلى وتمزق أكبادهم بالهيارسيا ويتم تشريد العمال في المدن بالآلاف بدعوى الإصلاح الاقتصادي.

أيها الكتاب والمثقفون ، عندما يكون لنا وطن ... ربما يصبح من حقنا ساعتها أن نداعب أعضائنا ونتحسس أوجاع الجسد الخاصة .. كيف نتحدث عن الحداثة وما بعد الحداثة ؟ وحيرة طه حسين ، مازالت قادرة على نفى " نصر أبو زيد " خارج مصر .. أو طعن " نجيب محفوظ " بسكين مواطن متهور يتخبط في جهله وقره ومرضه الجسدي والنفسى .. فعن أية حداثة إذن نتحدثون ؟ ... تتناوبن بقبول الآخر دون أن تطالبوه بالكف عن قتلنا والتمثيل بجثثنا في فلسطين وفي العراق ؟ عن أية حداثة نتحدثون وأحفاد أبى سفيان مازالوا يحكمون ويتحكمون ويمنحون ويمنعون ، والله إن حدثتكم ماهى إلا حصان طروادة الذى اخترعتموه لتبرير استسلام المثقفين للتخريب الذى يقوم به أبناء " معاوية " داخل بلادنا العربية وتبرير الخضوع للإستعمار الصهيونى الأمريكى ، والله إن إنشغالنا بتجديد الخطاب الدينى والثقافى ماهو إلا دعوة القتل لمساححة القاتل .. والتوسل للعدو لكى يغفر لنا خطايانا ، وإفتعال المعارك حول قصيدة النثر واعتماد " سوزان برنار " و" ريدا " بديلاً عن كل تراثنا .. لتتحول الحداثة إلى مجرد محاولة فاشلة للتغطية على الجرب الذى أصاب أرواحنا .

إن ذلك يذكرنى بالحوار الدائر بين " محمود بيه " و" الشيخ حسونه " فى فيلم الأرض ، فأوقن مرة أخرى أننا مصرون على دفن رؤوسنا فى الرمال والهروب من مواجهة موقفنا .. يقول " محمود بيه " وهو يتحدث عن تمثال لفنان أوروبى " شوف ياشيخ حسونه إزاي الفنان قمر يعبر عن الجسم البشرى .. إمتى يبقى عندنا فنانين زى كده " .

فيرد الشيخ حسونه قائلاً " إحنا عندنا ناس مش لاقية تاكل يا محمود بيه "

إتنى مدين " للشيخ حسونه " ، فقد نهينى إلى أن الحداثة الحقيقية هى تعبير عن تطور اقتصادى واجتماعى وسياسى ، وليست مجرد موضة من أجل التوافق مع المجتمعات الغربية التى أنجزت قدراً من التقدم على جميع المستويات ، وأرجو ألا أكون قد وضعت نفسى فى خندق الرافضين لقيم الحداثة الحقيقية وقيمتها ، ولكن ما أعنيه هو أن علينا أولاً أن نكافح من أجل بناء أوطاننا وانتزاع حريتنا من هؤلاء الذين يستعمرون أراضيها وأيضاً من هؤلاء الذين يستعمرون أرواحنا .. ويعدها يمكناً أن نبدي أعجابنا بالتمثال الذى بهر " محمود بيه " .

## نهر الغياب

### على الدمينى

بالفقصد ، مستوحش من ذا ينادينى  
ومن سيشرب ، فى الظلماء ، من شجنى  
حيناً ، وحيناً ، أنسى من يجاذبنى  
من ضفة الطم حتى وجهنا الوطنى  
كآبة السجن ، والالام فى بدننى  
معابد الشوق فى عمرى بلا ثمن  
منامهم ، مثلما الأحجار فى المدن  
أم أن " ربيعى " مضوا للشام أو عدن  
لبنارق غاب فتى سيمائه الوثنى

" طلى " على نصف وقتى إننى ثمل  
ومن يلم على الذكرى ملايسنا  
أمسيت ظلاً على الأشياء ، أذكرها  
مجاز شعرى ، وماكنا نخايله  
يا أم عادل ، يا صبحاً أهش به  
أشرعت بابى على الأحباب فانهدمت  
واستوحش القلب من صنم الأحبة فى  
ورحت أسأل هل صوتى به صمم  
نهر الغياب ، غياب النهر ، وا أسفى

آخر قصائد الشاعر السعودى الكبير على الدمينى : فى سجنه الحالى بالسعودية ، بتهمة المشاركة فى وثيقة تتادى

بالإصلاح السياسى فى المملكة العربية السعودية.





أغلقت بابي على بابي فخط به  
وجه الحبيبة، ملهواً يعانقني  
يا هوز.. يارفة الأفلاك، يا شجراً  
يخط في الأرض ما أهواه من سنني  
يا طائر الأيخاف الريح إن عصفت  
ولا يهاب المنايا في خطي الزمن  
أسرى بك الشوق من شرق البلاد  
إلى غروبها، موجة حمراء تسدني  
لله.. هذا العناء الغصب يا فرحي  
ويا جنوني، ويا سرى ويا علني  
تجملني بأريج الحلم وانتشرى  
سحابة تحمل الأمطار للوطن

الشاعر السعودي علي الدميني في سجنه